

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



TESIS DOCTORAL

***Las Sinfonías Urbanas* como imagen de la ciudad de
entreguerras: ciudad, cine y arte de vanguardia en la obra de
Walter Ruttmann y Dziga Vertov**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ángel Sancho Rodríguez

Director

Miguel Ángel Chaves Martín

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD II



TESIS DOCTORAL

**Las *Sinfonías Urbanas* como imagen de la ciudad de
entreguerras: ciudad, cine y arte de vanguardia en la obra de
Walter Ruttmann y Dziga Vertov**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

Presentada por Ángel Sancho Rodríguez

Dirigida por el Dr. Miguel Ángel Chaves Martín

Madrid, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PUBLICIDAD II



TESIS DOCTORAL

Las Sinfonías Urbanas como imagen de la ciudad de entreguerras: ciudad, cine y arte de vanguardia en la obra de Walter Ruttmann y Dziga Vertov

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

Presentada por **Ángel Sancho Rodríguez**

Dirigida por el **Dr. Miguel Ángel Chaves Martín**

Madrid, 2015

Os agradezco vuestra tolerancia a mis palabras.
Gonzalo Torrente Ballester

Perdonadme si os pareció poco esto que para mí es todo.
José Saramago

Para salir del laberinto de la perplejidad y del asombro, para hacerme visible y hasta reconocible, permitidme que, una vez más, acuda a la palabra luminosa de la ofrenda:
Gracias.
María Zambrano

La civilidad y la cristiandad, dice Pascal, que impiden hablar de uno mismo, y hasta pronunciar el primer pronombre personal; pero espero no faltar a esta gramática, que llevo en mi propio corazón, si sólo apunto a ese mi yo un solo instante para decir, sencilla y nuevamente: GRACIAS.
José Jiménez Lozano

Para todos aquellos que en algún momento me han apoyado en un camino, que comenzó en el año 2006, lleno de conocimientos y experiencias vitales hasta llegar al trabajo final que se recoge en esta tesis: muchas gracias. Sin vuestras enseñanzas, ánimos, ayudas y orientaciones no hubiera sido posible realizarlo.

Las páginas escritas a continuación están dedicadas a todos vosotros.

ÍNDICE

RESUMEN	1
ABSTRACT.....	4
CAPÍTULO 1 Presentación de la Investigación.....	7
1.1. Introducción a la investigación.....	8
1.2. Justificación de la investigación.....	11
1.3. Hipótesis y objetivos	13
1.4. Metodología.....	17
1.4.1. El protocolo del análisis de contenido	21
1.4.1.1. La formulación del objetivo	23
1.4.1.2. La conceptualización	24
1.4.2. Método iconográfico- Iconológico	26
1.4.3. Método comparado.....	32
CAPÍTULO 2 Fundamentos teóricos y estado de la cuestión: Las <i>Sinfonías Urbanas</i>.....	35
2.1. Introducción	36
2.2. Hacia una definición de <i>Sinfonía Urbana</i>	38
2.3. <i>Las Sinfonías Urbanas</i> y sus directores.....	46
2.4. Características de las <i>Sinfonías Urbanas</i>	67
2.5. Las vanguardias artísticas y el cine	80
2.6. El lenguaje cinematográfico: Narrativa y Montaje	86
2.7. Las imágenes urbanas en el cine: Escenarios y Localizaciones en las <i>Sinfonías Urbanas</i>	96
2.7.1. El espacio arquitectónico como escenario cinematográfico	96
2.7.2. La metrópoli como tema fílmico en las <i>Sinfonías Urbanas</i> : La metrópoli en el periodo de entreguerras	112
CAPÍTULO 3 <i>Berlín, sinfonía de una gran ciudad</i> y <i>El hombre de la cámara</i>. Un análisis comparado.....	119
3.1. Introducción	120
3.2. <i>Berlín, sinfonía de una gran ciudad</i> como obra paradigmática de la corriente fílmica <i>Sinfonías Urbanas</i>	121
3.3. <i>El hombre de la cámara</i> . Dziga Vertov y la búsqueda de la abstracción en el filme	135
3.4. El marco urbano en <i>Berlín, sinfonía de una gran ciudad</i> y en <i>El hombre de la cámara</i> : Teoría y práctica de la arquitectura y del urbanismo en las ciudades de Berlín y Moscú durante el primer tercio del siglo XX	152

CAPÍTULO 4 Desarrollo del análisis Iconográfico-Iconológico en <i>Berlín, sinfonía de una gran ciudad</i> y en <i>El hombre de la cámara</i>.....	185
4.1. La simbología en <i>Berlín, sinfonía de una gran ciudad</i> y en <i>El hombre de la cámara</i> y su relación con el ámbito cultural del primer tercio del siglo XX.....	186
4.2. Una relación evidente: Cine, vanguardia, ritmo y montaje	203
4.3. La vanguardia artística de Berlín y el cine	235
4.3.1. Movimientos artísticos del primer tercio del siglo XX: Berlín ciudad internacional del arte.....	235
4.3.2. El Grupo de Noviembre y el Absolute Film	261
4.4. Las vanguardias artísticas rusas y el cine.....	279
4.5. La influencia del arte de vanguardia en el cine y la consecución de su independencia como lenguaje artístico autónomo.....	306
 CONCLUSIONES GENERALES	 329
 BIBLIOGRAFÍA	 345
 FILMOGRAFÍA	 357
 LISTADO DE IMÁGENES.....	 363
 ANEXOS	 371
Anexo I. Tabla resumen de las películas incluidas en la corriente fílmica <i>Sinfonías Urbanas</i>	372
Anexos II. Anexos documentales	373

RESUMEN

El cine de vanguardia presenta un importante desarrollo durante los años veinte del siglo pasado, momento en el que se produce una relación muy estrecha entre los movimientos artísticos del primer tercio del siglo XX y la producción cinematográfica más experimental. Durante esta década los proyectos, que varios artistas desarrollan en un plano teórico en décadas anteriores, empiezan a adquirir forma en filmes que presentan características de abstracción narrativa, y en ocasiones figurativa, una realización innovadora, en cuanto a la composición del plano, movimientos de cámara y utilización de ópticas gran angular, preferencia por el rodaje en escenarios naturales y rechazo de la ficción. En este contexto cinematográfico surge una corriente fílmica que centra su interés en captar la ciudad de este momento histórico, el periodo de entreguerras, desde perspectivas diferentes, pero con algunos aspectos comunes, además del ya mencionado interés por la ciudad: su relación con las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo XX, sobre todo con el futurismo, las vanguardias rusas y el post-expresionismo, y emplear una técnica de montaje que inicia Dziga Vertov en Rusia, dando como resultado una narrativa de carácter abstracto.

Estas películas han sido denominadas *Sinfonías Urbanas* o *Sinfonías de ciudad* por investigadores interesados en el estudio de unos filmes, que cumplen las características descritas y que centran en la ciudad su temática principal. De esta forma, podemos observar unos filmes que captan el skyline y los muelles de Nueva York, como *Manhatta* (1921), la ciudad de París reflejada en las películas *Paris qui dort* (1923) y *Sólo las horas* (1926), las infraestructuras que posibilitan las comunicaciones y el transporte de la gran ciudad, símbolo de la modernidad de ese momento histórico, como percibimos en *El Puente* (1928), la ciudad del ocio, como podemos observar en *Rennsynphonie* (1928), la ciudad del turismo y las contradicciones de la sociedad de clases captada en *Acerca de Niza* (1930), o la ciudad vista desde un elemento natural simbólico, como ocurre en el cortometraje *Duoro, faina fluvial* (1931). Sin embargo, en este trabajo de investigación nos hemos

centrado en dos filmes en particular: *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walter Ruttmann y *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov. Hemos tomado como referencia estas dos películas para acotar el objeto de estudio, siguiendo el criterio de considerarlas las más reconocibles por contener todas las características propias de la corriente fílmica *Sinfonías Urbanas*, como así lo confirma el análisis teórico realizado en la primera parte del trabajo de tesis. El estudio paralelo de estas dos películas nos sirve para realizar un análisis comparado y obtener conclusiones de las características semejantes y también de las diferencias que presentan ambos filmes.

Por otra parte, *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* y *El hombre de la cámara* permiten estudiar dos contextos culturales muy importantes durante el periodo de entreguerras, que se desarrollan principalmente en las metrópolis de Berlín y Moscú respectivamente. Estas dos ciudades durante el periodo de entreguerras constituyen dos focos culturales de importancia internacional, donde coinciden movimientos artísticos de vanguardia, como son el dadaísmo, el post-expresionismo, la Escuela Bauhaus (de 1932 a 1934) o el Absolute film en Berlín; y el futurismo, el constructivismo y el suprematismo en Moscú. A través del análisis iconográfico-iconológico investigaremos los movimientos artísticos señalados partiendo de las películas de Ruttmann y Vertov, así como las imbricaciones que se produjeron entre los diferentes lenguajes artísticos: cine, pintura, arquitectura y fotografía principalmente. Es interesante analizar las influencias mutuas que se producen entre los lenguajes artísticos, en un momento en el que el lenguaje cinematográfico todavía está comenzando a desarrollarse y consolidando su independencia con respecto a la literatura, en general, y al teatro, en particular.

Las *Sinfonías Urbanas* constituyen en su totalidad filmes rodados en escenarios naturales y la mayoría no presentan elementos de ficción. Por lo tanto, pueden ser definidos como documentales, aunque su carácter narrativo abstracto dota a estas películas de una carga subjetiva que procede de sus directores. Debido a la relación que estos últimos mantienen con las vanguardias artísticas, podemos finalmente calificar a las *Sinfonías de ciudad*

como documentales experimentales, que aportan relevantes innovaciones a la realización y narrativa cinematográfica.

Por último, *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* y *El hombre de la cámara* también constituyen unos objetos de estudio adecuados para analizar el desarrollo urbanístico de una gran metrópoli de la época y su contexto social y económico, que en este trabajo de tesis se ha investigado para aportar una visión más completa sobre el estilo de vida en una gran ciudad, cuya influencia se expande a principios del siglo XX más allá de las fronteras del país en el que se localiza.

El trabajo de investigación nos llevará finalmente a comprobar cómo surgen evidentes influencias entre distintos lenguajes artísticos, imbricaciones ejemplificadas por los filmes de los directores de las *Sinfonías de ciudad* y por la obra cinematográfica de otros artistas del momento interesados en el cine, que destacan por realizar una obra multidisciplinar ejecutada en diferentes lenguajes artísticos.

Palabras clave: Sinfonías Urbanas, metrópoli, vanguardia, cine, lenguaje artístico, imagen de la ciudad, periodo de entreguerras, pintura, fotografía, arquitectura, urbanismo, escultura, narrativa, montaje, Cine-ojo, análisis iconográfico-iconológico, método comparado, documental, Berlín, Moscú, futurismo, post-expresionismo, dadaísmo, constructivismo, suprematismo, abstracción.

ABSTRACT

The avant-garde film presents an important development in the 1920s, at a time when there was a very close relationship between the early 20th century artistic and experimental film movements. During this decade the projects, which several artists developed from a theoretical perspective in earlier decades, began to take shape in films that have characteristics of narrative abstraction, and sometimes figurative abstraction: an innovative filmmaking in terms of composition of the plane, camera movements, use of wide-angle lenses, preference for filming on natural settings, and rejection of fiction film. In this context, a cinematographic current emerged and focused its interest in capturing the town at this historic moment, the interwar period, from different perspectives. They nevertheless have some similarities, besides the aforementioned interest in the city: its relationship with the avant-garde of the early 20th century, especially with futurism, Russian avant-garde and post-expressionism; or the use of a montage technique that Dziga Vertov started in Russia, resulting in an abstract narrative.

These films have been called Urban Symphonies or City Symphonies by researchers interested in the study of films, that meet the characteristics described and that focus on the city as the main theme. Thus, we can see some films that capture the skyline and the docks of New York, as *Manhatta* (1921); or Paris, city that is reflected in movies as *Paris qui dort* (1923) and *Rien que les heures* (1926); infrastructures that enable communications and transportation in the big city, symbols of modernity at this historic moment, as it can be seen in *De Brug* (1928); the leisure of the city, as it is showed in *Rennsynphonie* (1928); the city of tourism and the contradictions of class filmed in *À Propos de Nice* (1930); or the city views from an iconic natural element, as it appeared in the short film, *Duoro, faina fluvial* (1931). In this research, however, we focused on two particular films: *Berlin: Symphony of a Metropolis* (1927), by Walter Ruttmann and *The Man with the Movie Camera* (1929), by Dziga Vertov. We have taken these two films as a reference to define the object of study, and in order to do so, we have considered them as the most

recognizable ones. Both of them contain the specific characteristics of the cinematographic current Urban Symphonies, which is confirmed by the theoretical analysis, included in the first part of the thesis work. The parallel study of these two movies helps to conduct a comparative analysis and to draw conclusions about such characteristics, as well as the differences in both films.

On the other hand, *Berlin: Symphony of a Metropolis* and *The Man with the Movie Camera* allow to study two important cultural contexts during the interwar period, which are developed mainly in the metropolis of Berlin and Moscow, respectively. Within the interwar period, these cities were cultural centers of international importance, where different avant-garde art movements coincided, such as dadaism, post-expressionism, Bauhaus school (1932-1934) and Absolute Film in Berlin; or futurism, constructivism and suprematism in Moscow. Through the iconographic-iconological analysis we investigate the aforementioned artistic movements, based on Vertov and Ruttmann's films, as well as interconnections between different artistic languages, especially cinema, painting, architecture and photography. It is interesting to analyze the mutual influences between the artistic languages, in a moment in which the cinematic language started to develop and consolidate its independence from literature, in general, and theater in particular.

Urban Symphonies are films shot on natural settings and most do not have elements of fiction. Therefore, these films can be defined as documentary, but their abstract narrative gives these films a subjective tone that comes from their directors. Because of the relationship that the latter have with the avant-garde, it can be finally qualified Symphonies City as experimental documentaries that bring significant innovations to cinematic filmmaking and narrative.

Berlin: Symphony of a Metropolis and *The Man with the Movie Camera* are a suitable object of study to analyze the urban development of great metropolis from that time and their social and economic context, which in this thesis has been investigated to provide a more complete picture of the lifestyle in a large city, whose influence expands in the early 20th century beyond the borders of the country in which it is located.

Research will lead us to see how evident influences arise between different artistic languages, which can be exemplified by the City Symphonies and by the film work of other artists at the time who are interested in cinema and who stand out by making a multidisciplinary work that involves working with different artistic languages.

Keywords: Urban Symphonies, metropolis, art, cinema, artistic language, image of the city, interwar period, painting, photography, architecture, urbanism, sculpture, narrative, assembly, Cine-eye, iconographic-iconological analysis, comparative method, documentary, Berlin, Moscow, futurism, post-expressionism, dadaism, constructivism, suprematism, abstraction.

CAPÍTULO 1

Presentación de la Investigación

1.1. Introducción a la investigación

Durante los años 20 y 30 del siglo XX un conjunto de documentales inspirados en el cine experimental de vanguardia fueron catalogados como *Sinfonías Urbanas*. Estas películas constituyen un hito en la utilización del lenguaje visual, basado en la imagen en movimiento, para realizar arte. Pero además conforman un documento único de las ciudades que retratan.

Estas dos décadas presentan profundos cambios culturales, sociales, arquitectónicos, económicos y artísticos. Las ciudades experimentan estas modificaciones y se reflejan en su fisonomía. Todo ello quedará plasmado en *Las Sinfonías Urbanas* o *Sinfonías de Ciudades*, términos que pueden utilizarse indistintamente para referirse a los filmes que analizaremos en este trabajo de investigación.

Los documentales que se catalogaron como pertenecientes a este estilo se realizaron de forma espaciada en el tiempo. Así podemos establecer como inicio de este estilo la película *Manhatta* (1920) del pintor y fotógrafo Charles Scheeler y del fotógrafo Paul Strand. Con esta película comienza una modalidad de documentales urbanos, que continuó con *Rien que les heures* (1925) del director brasileño Alberto Cavalcanti, sobre la ciudad de París, *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* (1927) del director alemán Walter Ruttmann, *El hombre de la cámara* (1929) del director Dziga Vertov, sobre un cameraman que trata de plasmar diferentes ciudades de la antigua URSS, o *Lluvia* (1929) de Joris Ivens, donde se recogen multitud de imágenes de la ciudad de Ámsterdam. Londres o Niza son otras ciudades que también fueron objeto fílmico de este peculiar tipo de documental. La novedad que supone analizar la ciudad a través de estos documentales reside en una característica intrínseca de la narrativa fílmica: el movimiento. Ningún tipo de documento escrito o de imagen fotográfica recoge esta característica fundamental de una ciudad moderna. Las *Sinfonías* serán el primer documental urbano realizado a través del lenguaje fílmico y, por tanto, será la primera vez que se recoge el movimiento, el ritmo de una metrópoli.

En esta investigación analizaremos *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad*¹ como fuente de información y modelo de análisis de especial relevancia para obtener un mayor y mejor conocimiento sobre las grandes ciudades de esta época y los movimientos artísticos de este periodo histórico. También se realizará un estudio del filme titulado *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov, como una de las obras más característica de la corriente filmica *Sinfonías de Urbanas*, pues Vertov fue uno de los primeros realizadores en fijar su atención en la no ficción y, además, sus teorías sobre montaje influyeron de formar evidente sobre otros directores de las *Sinfonías de Ciudades*. De igual forma, estudiaremos otros filmes calificados como *Sinfonías Urbanas* por sus interesantes aportaciones de carácter experimental y el influjo ejercido sobre posteriores movimientos cinematográfico. A través de ellos podremos estudiar el urbanismo, los movimientos artísticos, la sociedad, el desarrollo económico y, en definitiva, la gran ciudad del periodo de entreguerras. Este concepto nos presenta una idea de ciudad que abarca una extensa área geográfica: desde el centro o núcleo histórico hasta los grandes suburbios conectados por medios de transportes cada vez más rápidos. Pero la gran urbe también representa el multiculturalismo, el ocio de los ciudadanos, el centro del poder político y económico clásico que ahora se extiende a lugares muy distantes de estos núcleos urbanos. El urbanismo y la arquitectura de la ciudad nos muestran cómo las características antes referidas (aspectos sociales, económicos, culturales y artísticos) van conformando desde su estructura hasta sus edificios. Éste será el análisis fundamental de la investigación: estudiar la ciudad y cómo se convierte en objeto fílmico de unos documentales que poseen una finalidad más experimental y artística que de reportaje informativo. Por lo tanto, las ciudades se convierten en el tema central de una auténtica obra de arte (*Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* o *El Hombre de la cámara*), como hasta entonces lo habían sido de otros lenguajes de expresión artística, como es el caso de la pintura.

¹ Este filme se traduce al castellano como *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* o *Berlín, sinfonía de una ciudad*, siendo su título original en alemán *Berlin: die Sinfonie der Grosstadt*. Ambas traducciones son utilizadas indistintamente en las referencias bibliográficas manejadas para realizar este trabajo de investigación.

Comenzaremos estableciendo el estado actual de la cuestión que nos ocupa a través del análisis y la reflexión de las fuentes bibliográficas, es decir, desde qué puntos de vista se ha tratado nuestro objeto de estudio, comenzando con aquellas obras que han unido cine, arte de vanguardia, ciudad, urbanismo y arquitectura, para, posteriormente centrarnos en los estudios sobre las *Sinfonías Urbanas* y, concretamente en *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* y en *El Hombre de la cámara*. Desde este primer punto iniciaremos un estudio de la metrópoli en el periodo de entreguerras, reflejada en las *Sinfonías Urbanas*, y, en particular de Berlín y el ámbito cultural que se desarrolla en ella durante el periodo de entreguerras, estudio realizado a través de las imágenes contempladas en *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad*. Este análisis será completado por el estudio de la ciudad rusa del periodo histórico señalado y los movimientos culturales que tienen lugar en la misma, sobre todo en la ciudad de Moscú. También realizaremos un análisis comparado de las películas mencionadas y describiremos sus características desde un punto de vista cinematográfico. Otra de las finalidades fundamentales de este trabajo de tesis será estudiar las influencias y relaciones que se producen entre el cine y las vanguardias artísticas de la época. En este sentido, nos detendremos a estudiar el contexto del cine de vanguardia durante el primer tercio del siglo XX y su relación con los movimientos artísticos de ese periodo histórico. El último apartado indicado nos conduce a un análisis iconográfico, que al unirse a la investigación realizada a lo largo de todo el trabajo de tesis (contexto cinematográfico, artístico, histórico, económico, social, cultural y urbanístico) dará lugar al análisis iconológico.

Por último, trataremos de ofrecer las conclusiones al trabajo realizado, que nos permiten verificar la hipótesis de partida y los objetivos planteados.

1.2. Justificación de la investigación

Estamos ante un trabajo de investigación multidisciplinar, que aúna conocimientos de varias disciplinas como son la teoría general de la imagen, la historia del arte, la iconografía-iconología, la teoría de la arquitectura, el urbanismo, la historia del cine, la narrativa fílmica, la dirección de arte, la realización cinematográfica, la fotografía, sociología, economía e historia. Esto implica que el trabajo finalmente debería ofrecer una visión general y amplia de una metrópoli durante el periodo de entreguerras. Basándonos en los documentales cinematográficos de carácter experimental *Berlín, Sinfonía de una ciudad*, *El Hombre de la cámara* y otros filmes incluidos en la corriente fílmica denominada *Sinfonías de Ciudades*, realizaremos una investigación que parte de elementos visuales, para acabar ofreciendo una visión exhaustiva de la metrópoli, teniendo en cuenta diversos factores (fílmicos, artísticos y urbanísticos entre otros). A través del estudio del marco físico de la ciudad, es decir, la teoría y práctica del urbanismo y la arquitectura conoceremos el entorno en el que se desarrolla la intensa vida artística y cultural de la ciudad del primer tercio del siglo XX. *Berlín, Sinfonía de una ciudad*, fundamentalmente, pero también *El Hombre de la cámara* y otras películas incluidas en esta corriente fílmica serán los documentos visuales que nos servirán para acercarnos al marco físico de la ciudad. Por otra parte, como obras artísticas cinematográficas que son, también nos conducirán al ámbito cultural que se está desarrollando durante la época indicada. La ciudad será el objeto fílmico de las obras cinematográficas incluidas en la corriente *Sinfonías de Ciudades* y en ella se desarrollarán los movimientos culturales y artísticos (las vanguardias artísticas) más importantes de este momento histórico.

De esta forma, partimos de elementos gráficos incuestionables sobre la fisonomía de la ciudad y, también, incluiremos en nuestro estudio el movimiento que sólo el plano cinematográfico ofrece. La ciudad aparece ante nosotros con todos los elementos propios de la imagen real que percibimos a través de nuestros sentidos. Esta será la gran ventaja sobre la que se asienta el material documental que analizaremos. Pero también será importante la

labor de recopilación de fuentes bibliográficas que han aportado alguna referencia a la relación fundamental que tratamos en este trabajo: cine y vanguardias artísticas, desarrolladas en el marco urbanístico de la ciudad del periodo de entreguerras.

El estudio de la metrópoli en el periodo de entreguerras, desde esta perspectiva, será, entendemos, una interesante visión para comprender la evolución de la ciudad durante el siglo XX.

1.3. Hipótesis y objetivos

La hipótesis de partida de esta tesis nos llevará a un conjunto de líneas de investigación que irán surgiendo a lo largo del trabajo. Esta primera hipótesis de inicio es la siguiente:

- La metrópoli surge como un nuevo concepto de ciudad. Sus habitantes con sus ritmos de vida (influidos por las nuevas circunstancias socioculturales y económicas) conforman el movimiento propio de la metrópoli y todo ello será un tema recurrente en el arte de las vanguardias. Los documentales experimentales estudiados en nuestro trabajo de investigación, pertenecientes a la corriente fílmica de las *Sinfonías Urbanas*, constituyen un caso paradigmático al recoger todo este mundo urbano, donde las ciudades recobran movimiento a partir de las tomas realizadas por los directores con la cámara cinematográfica. Además estos documentales experimentales suponen un intento fundamental por conseguir crear un lenguaje artístico propio, independiente de otras formas de expresión artística.

A partir de estas líneas maestras esperamos conducir nuestra investigación, intentando contrastar tales afirmaciones a través de los métodos de análisis señalados, y de la bibliografía de referencia que utilizaremos.

Los objetivos específicos de este trabajo parten de una hipótesis general que procede de la línea de investigación que se inicia en la hipótesis de partida ya expuesta:

- Análisis de la imagen de los documentales indicados, de sus características como obras cinematográficas, de las relaciones que guardan con las vanguardias artísticas y de las ciudades que aparecen como tema principal de los filmes, intentando demostrar la originalidad e importancia de la perspectiva de la ciudad que nos

ofrecen las *Sinfonías de Ciudades* y, en particular, *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* y *El hombre de la cámara*. Para realizar esta labor utilizaremos el doble procedimiento de análisis iconográfico-iconológico aplicado sobre los filmes pertenecientes a la corriente *Sinfonías Urbanas*, con especial interés, como hemos señalado, en *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* y en *El Hombre de la cámara*. Por lo tanto, la relación entre cine y arte de vanguardia, con el trasfondo de la ciudad como asunto primordial de estos filmes, será la base desde la que construiremos este trabajo.

Nuestros **objetivos**, por tanto, se dirigen a obtener un sustrato de conocimiento e información sobre las *Sinfonías de Ciudades*, las relaciones que se establecen entre estas y el arte de vanguardia y la ciudad de las décadas de los años 20 y 30. Debemos señalar que partimos de unos objetivos específicos a los que a continuación nos referiremos. Nuestros objetivos son:

- Ofrecer una visión del momento en que se encuentra el estado actual de la cuestión. Trataremos de aproximarnos a las *Sinfonías Urbanas* y, en particular, a *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* y a *El Hombre de la cámara* a través de la bibliografía que ha estudiado el tema. La perspectiva desde la que nos interesa estudiar las propias películas, como paradigmas del cine de vanguardia del periodo de entreguerras, se centra en sus características en cuanto a la realización, dirección de fotografía, dirección de arte, edición y montaje y, en definitiva, preproducción, producción y post-producción de los filmes. El estudio de las características de estos documentales experimentales nos llevará a investigar sobre la intención de los directores de las *Sinfonías de Ciudades* como lenguaje artístico independiente, en una época en la que se cuestiona la concepción de una obra artística como objeto de valor único. Las fuentes bibliográficas serán esenciales para conseguir el aporte de información de este estudio.

- Establecer una línea de investigación que nos permita acceder de una forma científica al contenido de las imágenes que podemos observar en las *Sinfonías Urbanas*, es decir, los planos que componen estas películas reflejan el urbanismo, la arquitectura, las infraestructuras de la ciudad y, en definitiva, la rutina diaria de sus ciudadanos, junto con el ocio, la diversión la cultura, etc... y a nosotros nos corresponde analizar estas imágenes para obtener toda la información y significados que aporta. El análisis basado en la metodología iconográfica e iconológica nos servirá para realizar esta tarea.
- Realizar un detenido análisis histórico de la evolución de la arquitectura, el urbanismo, el arte y el cine del primer tercio del siglo XX. En este trabajo de investigación tomaremos como referencias las películas *Berlín*, *Sinfonía de una ciudad* y *El Hombre de la cámara*, por tanto, expondremos la evolución de estos lenguajes artísticos centrándonos en el caso alemán y, más concretamente en Berlín, aunque también aportaremos información sobre los escenarios, siempre naturales, rodados en otras *Sinfonías de ciudades*. Nos interesa de igual forma el origen y desarrollo de la metrópoli contemporánea. Por esta razón, y siendo la ciudad de Berlín una referencia fundamental en nuestro trabajo, realizaremos el estudio de los movimientos artísticos y del urbanismo que se desarrollan en ella, desde que comienza su expansión durante el último tercio del siglo XIX, hasta constituirse el llamado Gross Berlín en las primeras décadas del siglo XX.
- Elaborar descripciones sistemáticas y exhaustivas de los escenarios en los que se ruedan las *Sinfonías Urbanas*, sobre todo en el caso de *Berlín*, *Sinfonía de una gran ciudad*. Las localizaciones de estos filmes se emplazan en diversas ciudades del momento, aunque este estudio se centra en la fisonomía de Berlín, en su trazado urbano, en sus características arquitectónicas y, sobre todo, en el ámbito cultural que alberga, al ser la capital alemana uno de los polos artísticos de

vanguardia más importante del momento junto con París. Desde este punto nos encontraremos en disposición de relacionar ciertos elementos artísticos y culturales del periodo de entreguerras con *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad*, como paradigma de la metrópolis de entreguerras, y concluiremos ofreciendo una visión general de la ciudad de este momento histórico concreto.

- Interrelacionar todos los elementos (variables) estudiados, es decir, las interdependencias entre el ámbito cultural, socioeconómico y urbanístico de las ciudades del periodo de entreguerras y los documentales de los que partimos para cerrar la investigación. De esta forma, podremos exponer las influencias mutuas que surgen entre las *Sinfonías Urbanas* y el arte de vanguardia del primer tercio del siglo XX y plantear las características propias de una ciudad de este periodo en cuanto a la vida diaria habitual, que evidencian el desarrollo económico e industrial y la estructura social en la gran urbe.
- Extrapolar los resultados obtenidos durante la investigación para ofrecer una visión general del panorama artístico del periodo de entreguerras y de las imbricaciones que surgen entre diferentes expresiones artísticas, centrándonos en el cine y su desarrollo como lenguaje artístico independiente.

1.4. Metodología

En nuestro trabajo de tesis, en un primer nivel, intentaremos partir del análisis de los contenidos visuales que conforman las *Sinfonías Urbanas* y, particularmente, *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* y *El Hombre de la cámara* a través de métodos tales como el estudio de la narrativa y el lenguaje visual de la obra, labor que servirá para introducirnos en la imagen. A través de la narratología fílmica, y con el objetivo de analizar la narrativa de las *Sinfonías de ciudades*, se intenta desentrañar los vínculos motivados y naturales, que de forma aparente surgen entre el significante y la temática que domina el filme. Como resultado de comprender esta unión, se descubre el sistema más profundo de conexiones culturales y relaciones que se manifiesta mediante la forma narrativa (Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis, 1992, p. 91). La narratología modal, muy apropiada para el cine, hace referencia a la manipulación que el director aplica a una idea temática inicial a través de la que vertebrará un discurso o relato, para transmitir un mensaje o una intención visual al espectador basada en un pensamiento o reflexión del creador fílmico. Por supuesto el trabajo en montaje será el momento esencial para manipular el material rodado y construir la obra cinematográfica final con una narrativa determinada o, de otra forma, la deconstrucción de la lógica narrativa cinematográfica (Gaudreault y Jost, 1990, p. 20). También será fundamental el estudio de características esenciales en los filmes pertenecientes a las *Sinfonías de ciudades*, como son la realización efectuada en las películas (movimientos de cámara, elección de tipos de encuadre, número de cámaras empleado, etc...), la dirección de fotografía (iluminación y efectos lumínicos, ópticas empleadas, etc...) y, por supuesto, el diseño de producción y la dirección de arte de los filmes, que escogen siempre localizaciones naturales en la ciudad. Esta última característica esencial de las *Sinfonías Urbanas* resulta muy innovadora con respecto a las habituales producciones cinematográficas de estudios en Hollywood, películas de ficción que contrastan con la búsqueda de la no ficción de la corriente fílmica de las *Sinfonías de ciudades*. Por esta razón, la ciudad puede ser estudiada desde un punto de vista más realista a través de estas películas, y el urbanismo y la arquitectura de la gran urbe aparece en los planos de los filmes tal y cómo era

cuando se realizaron las películas. La vinculación entre ciudad y cine que tratamos en nuestro trabajo exige esta forma de investigación.

En un segundo nivel trataremos de realizar descripciones sistemáticas y exhaustivas de *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* y *El Hombre de la cámara*, sus influencias y relaciones con los movimientos artísticos del momento, y también de la fisonomía de las ciudades, su trazado urbano y sus características arquitectónicas, como parte fundamental de las localizaciones empleadas en las *Sinfonías Urbanas*, siendo la metrópoli el tema principal en *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad*, y las ciudades soviéticas y su actividad diaria el contenido central en *El Hombre de la cámara*. A partir de este análisis nos encontraremos en disposición de relacionar las características fundamentales de esta corriente cinematográfica con los filmes indicados, como paradigmas del cine de vanguardia de entreguerras, y concluiremos ofreciendo una visión general de los panoramas artísticos de Berlín y de Moscú, desarrollados durante el primer tercio del siglo XX, y de las ciudades señaladas. Por lo tanto, utilizaremos un método de razonamiento inductivo que nos lleva a extraer conclusiones en un plano general, que relaciona la ciudad con el cine y el arte del momento, partiendo del análisis de los planos de documentales sobre ciudades de los años 20 y 30. De esta forma, daremos importancia al conocimiento particular de las *Sinfonías de Urbanas* para llegar a un saber universal, que no sería posible obtener ignorando lo singular de nuestro objeto de estudio (Aristóteles, p. 37).

Para acotar nuestro objeto de estudio seguimos el siguiente desarrollo: Dentro de la tipología de documentos visuales denominados *Sinfonías de Ciudades* distinguimos las películas que tienen por objeto fílmico las grandes ciudades de las que captan otro tipo de ciudad. Acotando más el objeto de estudio realizamos una labor de selección que implica ceñirnos a *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* y a *El Hombre de la cámara* como películas paradigmáticas del grupo de filmes catalogados como *Sinfonías Urbanas*. Dos obras cinematográficas que presentan influencias similares, pero también diferencias importantes en cuanto a su concepción temporal y nivel de abstracción. El Gross Berlín captado en *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* nos sirve como la

gran metrópoli representativa del momento, es decir, una gran urbe que contiene una mayor variedad y riqueza cultural. Se trata de una gran ciudad que ofrece la posibilidad de estudiar cómo eran las características fundamentales de la vida urbana del momento.

En cuanto al estudio de las imágenes trataremos de extraer toda la información posible con el fin de obtener un análisis exhaustivo de los planos analizados. Esta labor será realizada a través del método iconográfico que nos permitirá conocer el urbanismo de las ciudades en profundidad. Ciertos aspectos del método iconológico también serán empleados para poner en relación estas ciudades con el contexto histórico y artístico del momento.

Estos análisis nos ayudarán a conformar una visión general del panorama artístico de este periodo histórico, con la fisonomía urbana de las ciudades como telón de fondo, y, de forma más pormenorizada, una perspectiva de la historia del cine de los años veinte y treinta, considerando la iniciativa que impulsó a los directores de las *Sinfonías Urbanas* por crear un lenguaje artístico independiente respecto de otras artes y por realizar filmes diferentes a la mayoría de las producciones cinematográficas de ficción realizadas en estudios cinematográficos durante el periodo de entreguerras. Todo esto deberá ser comprobado a través de las obras de referencia consultada, que nos deberá servir para guiarnos por el camino correcto consistente en la verosimilitud de las conclusiones expuestas tras realizar el trabajo de investigación. En este sentido nuestra investigación se basará en el análisis de contenido apoyado en obras de referencia justificadas e indispensables para la elaboración de textos científicos.

Este repaso sobre la bibliografía que se refiere al tema que nos ocupa se basa en la técnica de investigación denominada análisis de contenido. Se trata de una técnica que nos permitirá estudiar en profundidad cualquier obra de la comunicación humana. En general, puede analizar cualquier tipo de documento oral o escrito a través de esta técnica de investigación. El análisis de contenido consiste en la recogida de información, una lectura que debe realizarse según el método científico. Lo característico del análisis de contenido que lo distingue

de otras técnicas de investigación en ciencias sociales, consiste en que se trata de una técnica que combina intrínsecamente la observación y la producción de los datos con su interpretación y análisis. Algunos autores han definido este modelo de investigación:

En primer lugar nos referiremos a las aportaciones de Klaus Krippendorff:

“El análisis de contenido es una técnica de investigación destinada a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto.

Como técnica de investigación, el análisis de contenido comprende procedimientos especiales para el procesamiento de datos científicos. Al igual que todas las restantes técnicas de investigación, su finalidad consiste en proporcionar conocimientos, nuevas intelecciones, una representación de los hechos y una guía práctica para la acción. Es una herramienta” (Krippendorff, 1997, p. 28).

Otro autor que define la metodología del análisis de contenido como técnica es Laurence Bardin:

“Un conjunto de técnicas de análisis de comunicaciones tendentes a obtener indicadores (cuantitativos o no) por procedimientos sistemáticos y objetivos de descripción del contenido de los mensajes, permitiendo la inferencia de conocimientos relativos a las condiciones de producción/recepción (variables inferidas) de estos mensajes” (Bardin, 2002, p. 32).

Por último, apuntaremos otra importante definición sobre Análisis de Contenido, con la que aclararemos conceptos para aplicar esta técnica de investigación en nuestro trabajo. Esta definición corresponde a José Luis Piñuel Raigada y a Juan Antonio Gaitán Moya:

“Análisis de contenido se llama actualmente, en sentido amplio, al conjunto de procedimientos interpretativos y de técnicas de

comprobación y verificación de hipótesis aplicados a productos comunicativos (mensajes, textos o discursos), o a interacciones comunicativas que, previamente registradas, constituyen un documento, con el objeto de extraer y procesar datos relevantes sobre las condiciones mismas en que se han producido, o sobre las condiciones que puedan darse para su empleo posterior.

El desarrollo y sistematización del Análisis de Contenido en este siglo ha hecho que sea considerado una “metodología”, aunque este término aún dista mucho de ser el más apropiado si está referido a métodos más que a técnicas analíticas. El Análisis de Contenido, de hecho, se ha convertido en este siglo en una de las técnicas de uso más frecuente en muchas ciencias sociales, adquiriendo una relevancia desconocida en el pasado a medida que se han introducido procedimientos informáticos en el tratamiento de los datos. Sin embargo, la génesis del Análisis de Contenido cabe remitirla, de un lado, a la tradición teosófica y filosófica de la hermenéutica y, de otro, a la investigación sobre los efectos de la comunicación de masa de la psicología y sociología funcionalista norteamericana” (Piñuel Raigada y Gaitán Moya, 1995, p. 511).

Objetivo, científico, sistemático son las características que definen la técnica del Análisis de Contenido. Respecto a estos conceptos existe cierta unanimidad entre los autores que estudian este procedimiento de investigación a la hora de utilizarlos para definirlo.

1.4.1. El protocolo del análisis de contenido

Cualquier análisis de contenido debe someterse a una normalización de sus procedimientos, un guía que Piñuel denomina protocolo y que reporta las siguientes garantías:

“Gracias a la existencia y manejo adecuado de un protocolo de análisis, suficientemente objetivado, si la misma muestra es analizada por

investigadores diferentes, las conclusiones del estudio deben ser coincidentes. Igualmente, gracias a la existencia y manejo adecuado de un protocolo de análisis, suficientemente objetivado, si el mismo o diferentes investigadores estudian muestras diferentes pero igualmente representativas de los mismos procesos y sistemas de comunicación, también concluirán en semejantes resultados. Y, finalmente, gracias a la existencia y manejo adecuado de un protocolo de análisis, suficientemente objetivado, si el mismo o diferentes investigadores estudian muestras diferentes pero igualmente representativas de diferentes procesos y sistemas de comunicación, podrán llegar a conclusiones válidas tanto para comparar los procesos por su naturaleza, como por su evolución temporal” (pp. 17-18).

El término griego *prôtokollon*, derivado del adjetivo *prôtos* (primero) y del verbo *kollân* (pegar, ligar, unir), dio origen a los términos latino *protocollum*, y a protocolo, cuyas acepciones específicas en los ámbitos ceremoniales –tanto desde el punto de vista jurídico como diplomático-, pero también en la investigación científica, exponen una idea similar: lo que se dispone para unir de forma válida un procedimiento, que en el caso de la investigación científica, serían todas las normas de procedimiento necesarias para realizar un proceso de observación experimentación. Esto es tanto como decir, según Piñuel:

“Que si el procedimiento –manera de proceder, de seguir unos determinados pasos tras otros, etc.- es válido, los será en la medida que no se podrán refutar sus efectos, o sus resultados; las conclusiones. Por consiguiente, si existe y se maneja adecuadamente un protocolo de análisis, suficientemente objetivado, resultarán irrefutables mientras no cambie –por la teoría o por la praxis- el objeto de estudio. De aquí la importancia de que el protocolo sea válido, al menos tanto, como para asegurarse unos límites razonables al riesgo epistemológico de cualquier conocimiento: que el procedimiento de observación sustituya al objeto observado, y entonces nunca podrá el conocimiento trascenderse a sí mismo” (p.18).

El protocolo que hemos construido está organizado en torno a una serie de fases, cada una de las cuales implica llevar a cabo unas tareas diferenciadas. Las dos fases que constituyen nuestro protocolo de análisis de contenido se basan en su formulación en los trabajos de Krippendorff (1990), Gaitán y Piñuel (1995) y Neuendorf (2002), quienes describen, resumen y denominan de la siguiente forma las dos etapas: Fase de formulación del objetivo de la investigación y fase de conceptualización. Estas serán las etapas que hemos previsto realizar en nuestro trabajo de investigación.

1.4.1.1. La formulación del objetivo

Lo principal del análisis de contenido es evitar caer en el error de escribir líneas sin aportar nada. Por ello, es necesario delimitar un objetivo concreto del estudio que delimite lo que realmente se tiene la intención de analizar y por qué. El modo de trabajo será similar a otros métodos de investigación. El trabajo debe ser estructurado en función de preguntas de investigación o hipótesis bien formuladas, para lo que será de gran importancia la revisión de la bibliografía existente. Las preguntas de investigación y las hipótesis se generarán a partir de la teorización conocida, de investigaciones previas o de la indagación sobre problemas prácticos. La formulación del tema de investigación en términos concretos también será esencial en la identificación de las variables. El análisis de contenido será más eficaz si se detalla el objetivo de la investigación de manera explícita, por ejemplo, obtener un sustrato de conocimiento e información sobre los filmes pertenecientes a las *Sinfonías de Ciudades*, sobre la relación existente entre las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo XX y el cine, o sobre la metrópoli en la década de los años 20 y 30 y su conexión con las *Sinfonías Urbanas* como tema fílmico de estos documentales experimentales.

1.4.1.2. La conceptualización

Una vez que se ha formulado el objetivo de la investigación, realizaremos una definición conceptual precisa de las variables que se intentarán analizar a través de la bibliografía, siempre en el marco teórico de referencia. En esta fase, desarrollaremos una definición conceptual de cada variable, con lo que se pretende elaborar una especie de declaración de lo que se desea medir en los mensajes. Las variables son los aspectos de los mensajes que varían de uno a otro y, por tanto, pueden adoptar diferentes valores. En cualquier análisis de contenido no se miden todas las variables que pueden albergar un mensaje sino aquella o aquellas que se pueden considerar variables relevantes o críticas, es decir, las que se convierten en centrales para desarrollar una adecuada comprensión de una muestra de mensajes en relación con el objetivo del estudio. En ocasiones, la identificación de las variables relevantes o críticas no resulta una tarea sencilla, sino que requiere un trabajo previo de “inmersión cualitativa” (Neuendorf, 2002, p. 35). Este análisis previo de una muestra menor de mensajes va a permitir que afloren variables importantes que el investigador, las investigaciones previas o la teoría de referencia habían pasado por alto.

Después de esta “inmersión cualitativa”, donde se formularán cuestiones a los mensajes de la forma más abierta posible, sin imponer las contestaciones, dado que éstas deben determinarse a partir de este proceso, el investigador estará en disposición de formular una serie de variables relevantes para el análisis y establecer una definición conceptual de cada una de ellas. Una variable es un aspecto, dimensión o característica de un objeto de estudio que puede tomar diferentes valores. Esa definición significa que esos valores se pueden determinar, y esto no es otra cosa que medirlos. Según el nivel de medida al que corresponden, las variables pueden clasificarse en diferentes categorías.

Un primer nivel de medición más elemental se realizará en una primera fase. La clasificación es la forma de medición que corresponde a este nivel y podemos afirmar que es el método más simple de medir. Nosotros

clasificaremos en primer lugar todo lo relacionado con las *Sinfonías de ciudades* y lo que puede considerarse como una película perteneciente a este estilo. Se agrupa lo semejante y se separa lo diferente. Un sistema clasificatorio constituye una tipología (Piñuel Raigada y Gaitán Moya, 1995, pp. 22-24).

A diferencia de este nivel de medida, existen otros niveles de medida que permiten determinar las posiciones relativas entre las categorías que hemos realizado, sin embargo en nuestro trabajo de investigación sólo habrá una categoría: *Sinfonías de ciudades*. Partiendo de aquí trataremos de reducir aún más el objeto de estudio para establecer una categoría más concreta: dos películas representativas de esta corriente fílmica *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* y *El Hombre de la cámara*. Se trata de categorías que no están estandarizadas sino que pertenecen a esta investigación concreta. Con ellas nos aseguramos la recopilación de toda la información posible de estas dos categorías esenciales para la contrastación de las hipótesis. Por lo tanto, cualquier material bibliográfico referente a esta corriente de películas, aunque trate el tema de soslayo, es incorporado a nuestro análisis de contenido para efectuar un estado actual de la cuestión completo. Debemos hacer mención a otra gran categoría de este análisis de contenido: cine y arquitectura. Estos dos lenguajes artísticos conforman en esta categoría dos vocablos que aparecen en varias obras que pretenden unir ambas disciplinas. En este sentido, bajo la denominación de dirección de arte o escenografía en el cine, los diferentes autores relacionan ambas artes. Desde aquí partirán sus disquisiciones para establecer las características de cine y arquitectura y sus puntos en común y diferencias más importantes. También trabajaremos con una categoría referente a la relación existente entre los movimientos artísticos desarrollados durante el primer tercio del siglo XX y el cine; en particular con la conexión dada entre el arte de vanguardia y las *Sinfonías Urbanas*.

Es preciso indicar que en este trabajo sólo se utilizará este método de investigación en un primer momento para establecer una categoría muy concreta y que después será completado con la metodología iconográfica-iconológica, parte fundamental del trabajo de investigación. En primer lugar

realizaremos el análisis iconográfico, para después completarlo con el análisis iconológico. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* será la película elegida para realizar el análisis iconográfico de sus imágenes, poniéndolas en relación con la pintura que se estaba desarrollando en Berlín durante las tres primeras décadas del siglo XX, con el fin de completar la investigación con el estudio iconológico. El doble análisis iconográfico e iconológico, que tendrá su desarrollo en el trabajo de tesis, es un método de investigación que trabaja en un doble nivel: el método iconográfico analizando y describiendo las características fundamentales del objeto de estudio y el método iconológico descubriendo los significados, relaciones e influencias que el objeto de estudio contiene. También analizaremos las características del filme *El Hombre de la cámara*, como obra fílmica construida a partir de las imágenes de sus planos, para después relacionar esta obra con el ámbito cultural del momento y las influencias que tendrá sobre obras cinematográficas posteriores.

1.4.2. Método iconográfico- Iconológico

A lo largo de la Historia, la imagen ha supuesto un cauce de expresión y comunicación de todos los pueblos. Precisamente por ello constituye un lenguaje autónomo con sus propias normas y códigos de interpretación. Las imágenes pueden presentarse a través de diversas técnicas (pintura, escultura, grabado...) y en multitud de estilos. Todo depende de la sociedad que la engendre, del sistema de valores del momento y del artista que ejecute la obra. Así pues están dispuestas bajo un orden que es susceptible de ser estudiado y analizado para descifrar las claves de su representación.

Los diferentes métodos que sirven como instrumentos de análisis han variado a lo largo de la Historia del Arte. Algunos han tenido más éxito que otros pero todos han evolucionado y se han enriquecido mutuamente para hacer más completo y profundo el conocimiento de la obra de arte.

En la misma palabra Iconografía encontramos la raíz de su significado. Se construye a partir de dos vocablos griegos: “eikon” (imagen) y “graphien” (descripción). Así que en un primer momento diríamos que se trata de la descripción de imágenes, observando sus características. Antes de profundizar más podemos rastrear la presencia y significado de este concepto en la Historia del Arte. En el Renacimiento se entendía como un repertorio de retratos de personajes ilustres. En 1701 aparece con un significado cercano al actual en el “Dictionnaire” que publicó Furetière. En España se incorporó en 1787 en el diccionario publicado por Esteban de Terreros y Pando. En el siglo XIX, la Iconografía fue aplicada a la Historia del Arte por el francés Seroux d’Agincourt. Hasta mediados del siglo XIX no se popularizó realmente en el resto de Europa. Ya en el siglo XX ha tenido un gran auge con estudiosos de renombre como Emile Mâle, Guy de Tervarente o Raimond van Marle.

Panofsky, uno de los grandes autores de la Historia del Arte, expone en su libro *Estudios sobre Iconología* su propia concepción del método, siendo uno de los escritos al respecto más estudiados y revisados desde su publicación. Su afán es explicar el por qué de las imágenes en un contexto determinado. Según él en la obra de arte, la forma no se puede separar de su contenido, teniendo un sentido que va más allá y que comporta valores simbólicos. No sólo hay que estudiar la obra de arte como algo estético sino como un hecho histórico. Para conseguir fructíferos resultados en estas investigaciones el iconólogo debe ser un humanista con la máxima amplitud de conocimientos y el máximo rigor en sus indagaciones.

Según Panofsky el estudio de una obra seguiría tres pasos:

1. Análisis preiconográfico: Se analiza la obra dentro del campo estilístico ubicándola en el periodo artístico que el tratamiento de sus formas indiquen.
2. Análisis iconográfico: Analiza los elementos que acompañan a la obra, sus diferentes atributos o características, siguiendo los preceptos que este método impone.

3. Análisis iconológico: Analiza la obra en su contexto cultural intentando comprender su significado en el tiempo en que se ejecutó.

Está claro que la Iconología debe apoyarse en la Iconografía para poder identificar y clasificar la imagen que se estudia, ver su origen y evolución en el tiempo. Sin embargo, esta última puede constituir por sí sola un propio método.

Lo que se deja de manifiesto es que en el estudio de la obra de arte se hace imprescindible la aplicación de distintos métodos y análisis para que podamos comprender en su totalidad lo que significó en su tiempo (Panofsky, 1939).

En el caso particular de una obra cinematográfica, debemos considerar que el filme supone una obra integral compuesta por secuencias, planos y, en definitiva, imágenes. Será importante mantener la perspectiva de obra global, pues se corre el riesgo de dejar descontextualizado un plano de alguna de las *Sinfonías de Ciudades*. Román Gubern afirma acerca de las obras de arte basadas en la percepción visual, como es el caso del cine, que se puede distinguir en ellas lo denotativo de lo connotativo, lo realista de lo simbólico, y se puede observar en la obra un significado individual, que evidentemente corresponde al artista que lo creó, y un significado más global para la colectividad, encuadrado en un contexto histórico-social que explica en parte su creación. Finalmente Gubern distinguirá entre lo icónico, donde reside la dimensión semántica de una imagen, y lo plástico, es decir, las características de composición, técnicas y de lenguaje, que construirán la configuración estética de la obra (Gubern, 2006, p.13).

Aunque el término se presta a múltiples definiciones seguiremos a González de Zárate que es uno de los máximos especialistas de este tipo de metodología de la Historia del arte. Para él se trata de: “La ciencia que estudia y describe las imágenes conforme a los temas que desean representar, identificándolas y clasificándola en el espacio y el tiempo, precisando el origen y evolución de las mismas.” Podríamos simplificarlo en: descripción, identificación, clasificación, origen y evolución de la imagen en concreto (González de Zárate, 1991, p. 18).

Siguiendo a este investigador habría que plantearse los distintos aspectos que pueden integrarse dentro del estudio iconográfico. La imagen es fuente de numerosas interpretaciones que a su vez establecen variadas relaciones: La primera de ellas sería con la arquitectura, que para muchos porta una significación simbólica mediante la combinación de sus formas. Por ejemplo la relación que se suele plantear entre una planta centralizada y el círculo como forma sagrada. La iconografía natural se ocupa de las representaciones en las que las imágenes no tienen sentido figurado alguno; La iconografía simbólica incluye variedad de atributos y signos que convierten a cualquier motivo visual en un tema iconográfico. Los símbolos y alegorías se vuelven imprescindibles en la Historia del Arte puesto que hace de ésta algo más que un lujo estético convirtiéndola en una intelectualización de la propia historia del hombre:

“Él símbolo es el elemento iconográfico que permite la lectura de la obra artística. Tras su descripción se ha de llegar a identificar los elementos, ponerlos en parangón con otros similares que establezcan una misma lectura estando sujetos a idéntico contexto semántico” como escribe González de Zárate (p. 22).

Este método de investigación requiere que una vez que se han descrito, identificado y clasificado las imágenes busquemos su origen y evolución. Para ello hay que utilizar una serie de fuentes. Lo primero sería buscar la propia fuente del artista ya que en ocasiones es él mismo el que describe el tema de su obra. Otra veces es el comitente (el que encarga la obra) el que dispone qué y cómo representarlo. En este caso es fundamental la labor de investigación en los archivos, búsqueda de contratos y todo tipo de documentos. Las fuentes literarias en las que el artista ha podido inspirarse son abundantes: por ejemplo, en los temas religiosos acudirían a la Biblia, Evangelios Apócrifos, literatura ascética y mística, etc. Tampoco hay que olvidarse de la literatura clásica ni de la propia de la época. La lectura de estas fuentes debe ser rigurosa, no podemos darles el sentido que creamos sino el que realmente tenía en su época. Para que esto sea así: “Se hace necesario en la Historia del Arte y fundamentalmente en Iconografía, establecer un repertorio visual

ordenado, una clasificación fundamentada en el espacio y el tiempo, en similitudes y variaciones temáticas que centren los motivos visuales” (p. 37).

Este tipo de repertorio visual era utilizado por el artista como inspiración iconográfica. Fueron múltiples los grabados y estampas que se difundieron y que sirvieron de modelo a muchos artistas.

González de Zárate defiende que este método es válido por sí mismo a pesar de que constituye la primera fase del método Iconológico: “completa las investigaciones propias del formalismo, otorgando a las imágenes otros valores precisos en este campo de estudio” (p. 21). Mientras que la Iconografía es esencialmente descriptiva, la Iconología profundiza hasta alcanzar el significado último de las imágenes. Se busca el significado histórico, filosófico, social...

Al igual que el término Iconografía es conocido desde hace siglos, el de Iconología se remonta hasta el propio Platón que le da el significado de lenguaje figurado. Más cercano en el tiempo aparece en 1593, en Roma un libro publicado por Cesare Ripa con el título “Iconología”. Consistía en un catálogo de imágenes referentes a virtudes, vicios, dioses, cada uno de ellos acompañado por una figura femenina que los representa. Muchos artistas lo tomaron como fuente de representación de estos temas. Sin embargo, su intención era claramente iconográfica. No fue hasta finales del siglo XVII y principios del XVIII cuando algunos autores lo toman como representación alegórica y ya en el siglo XIX se incluye con este significado en los diccionarios. Aby Warburg consideró que sólo tras un estudio profundo del pasado se podían explicar muchas de las grandes obras renacentistas. Él y sus discípulos Panofsky, F. Saxl, y E. Wind incorporan este método a sus investigaciones (Panofsky, 1939, p.123). De hecho Panofsky constituye una de los autores que más ha completado este método de investigación y lo ha trabajado en importantes obras como *Arquitectura gótica y escolástica* (1951) o *Albrecht Dürer* (1943), que además suman la metodología iconológica.

En España Angulo Iñiguez con su obra *La mitología en el arte español del Renacimiento* (1952) abre un camino nuevo en cuanto al intenso estudio del pasado para explicar las obras artísticas a lo largo de la Historia del arte. Julián Gállego, Santiago Sebastián y el propio González de Zárate siguieron la estela de este tipo de análisis.

Importantes serán las aportaciones del historiador del arte Fernando Marías, quien realiza un interesante repaso por la evolución de esta metodología desde una perspectiva muy objetiva. Durante el siglo XIX, la iconografía se convirtió en una forma de análisis que permitía la clasificación de las obras de arte y “requería como fundamento básico la identificación de unos textos a los que la imagen serviría de ilustración” (Marías, 1996, p. 99). Posteriormente, según Marías, la utilización de la iconografía como método de clasificación taxonómica pasó a buscar otros niveles de interpretación a través de los acontecimientos históricos en los que tenía lugar la elaboración de la obra artística:

“A comienzos del siglo XX, no obstante, algunos historiadores alemanes de tradición hegeliana y que buscaban establecer los lazos entre el arte y la cultura de un periodo, casi en términos de *Zeitgeist* (espíritu de una época), se esforzaron por separarse tanto de los estudiosos del estilo en términos diacrónicos como de la taxonomía de los iconógrafos, volcándose hacia la explicación y la interpretación del fenómeno de los cambios iconográficos en el marco de las situaciones históricas en las que se habían producido”(p. 99).

Sin embargo será Aby Warburg quien abra el campo de aplicación de la iconografía definitivamente. No sólo las obras de arte podrían ser investigadas con esta técnica, sino también cualquier imagen susceptible de albergar significados y de poder tener relaciones con otras imágenes:

“Warburg se interesó por la “imagería” en general y no sólo por las obras maestras del arte, defendió la inseparabilidad de la forma y el contenido transgredió las tradicionales fronteras de las distintas

disciplinas (dando incluso entrada a las no consideradas como ciencias, como la astrología) y despreció la estrechez de miras de estetas y conocedores, señalando el carácter unidimensional de sus intereses, al margen de la cultura y la historia. Para él “las imágenes eran signos que pretendían no serlo” (W. J. T. Mitchell), e incluso una representación miméticamente naturalista no era una mera transcripción de realidades sino un proceso a través del cual un mundo cultural y social construía la imagen de sí mismo” (p. 100).

1.4.3. Método comparado

Para completar este trabajo de investigación hemos recurrido al análisis comparado entre las dos películas que nos ocupan este estudio: *Berlín, Sinfonía de una ciudad* de Walter Ruttmann y *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov. También se ha realizado una comparativa entre estos filmes y otras películas pertenecientes a las *Sinfonías de Ciudades*, con el fin de analizar las características de estos documentales experimentales a través de los puntos que les diferencian y, por supuesto, de los elementos comunes que les unen. Siempre hemos tratado de emplear filmes completos para llevar a cabo el análisis comparado, sin aplicar sobre los mismos divisiones que conlleven perder la perspectiva global sobre la obra cinematográfica integral, configurada como una unidad superior en forma de película, con el fin de trabajar sobre estructuras completas y generales que posibiliten el estudio del elemento desde una perspectiva teórica (Aguirre Romero, 1989, p. 25).

El diseño de la investigación comparativa es simple. Estudiamos ejemplares que se insertan en un mismo grupo, en este caso la categoría general sería las llamadas *Sinfonías Urbanas*, y a partir de la comparación de las características de ambos elementos, en nuestra investigación las mencionadas películas, trataremos de descubrir en qué difieren según determinados aspectos. Estas diferencias llegan a ser elemento central de la investigación. El final será descubrir el porqué de esas diferencias y comparar con las características

generales que les hacen similares y, por tanto, permite incluir a estas películas en la corriente fílmica denominada *Sinfonías de ciudades*. Esta metodología se ha aplicado a multitud de ámbitos del conocimiento y, por lo tanto, resulta muy versátil. Desde la política a la lingüística, pasando por el derecho e, incluso las ciencias naturales se han acometido investigaciones basadas en el método comparado. La búsqueda de similitudes o diferencias entre dos o más objetos de estudio establece la base para aplicar esta metodología de investigación. En definitiva la comparación es inherente a cualquier procedimiento científico y el método científico es inevitablemente comparativo (Grosser, 1972, p. 19).

El análisis comparado ha sido utilizado en gran variedad de investigaciones de muy diversos campos. En el caso del estudio de obras de arte resulta muy interesante al permitir analizar los objetos de estudio por semejanza y contraposición de características, como ocurre con un *análisis de la expresión plástica del rostro en la máscara*, trabajo de investigación basado en el estudio de las características de las máscaras utilizadas por las Bacantes en la Antigua Grecia. (Monferrer Rodríguez, 1992).

Una de las aportaciones más interesantes que las líneas de investigación comparada tienen en común, sea cual sea el camino seguido, es que los resultados llevan consigo implícita la demostración de la multiplicidad de trayectorias que se han desarrollado en el análisis y de las redes de interrelaciones que surgen entre los objetos de estudios. Por esta razón es una herramienta de investigación apta para el estudio de conexiones, semejanzas y diferencias entre diferentes elementos analizados. La investigación basada en la metodología del análisis comparado puede presentar una gran complejidad que será asumida conceptualmente construyendo tipologías de inspiración sistémica (Schriewer, 2010, p. 28). Sin embargo, en nuestro caso se estudian casos individuales que no requieren la elaboración de modelos sistémicos para catalogarlos, pues todos ellos pertenecen a la misma categoría: la corriente fílmica *Sinfonías de ciudades*.

CAPÍTULO 2

Fundamentos teóricos y estado de la cuestión: Las *Sinfonías Urbanas*

2.1. Introducción

Este trabajo de investigación comienza con un repaso sucinto por toda la bibliografía que hemos podido encontrar referente al tema que tratamos: la metrópoli como tema fílmico en las *Sinfonías Urbanas*. De entre todas las películas que constituyen la corriente fílmica *Sinfonías de Ciudades*, dos largometrajes nos interesan especialmente por contener de forma evidente las características fundamentales que definen a las *Sinfonías Urbanas*. En efecto, *Berlín, Sinfonía de una ciudad* de Walter Ruttmann (1927) y *El hombre de la cámara* (1929) de Dziga Vertov son dos *Sinfonías* que, por un lado permiten explorar las características fundamentales de la tendencia cinematográfica a convertir a la gran ciudad del periodo de entreguerras en tema fílmico, tendencia que se ha denominado *Sinfonías Urbanas*, y, por otra parte, nos ofrecen la posibilidad de estudiar el ámbito artístico y cultural de este periodo histórico. Ambas películas constituyen dos documentos únicos para analizar las grandes ciudades del periodo como entornos urbanísticos y arquitectónicos innovadores en cuanto a la configuración de una ciudad que permite albergar la abundante migración rural, hasta convertirse en grandes metrópolis, donde surgen nuevas ideas que conforman las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo XX.

Debemos indicar en primer lugar la escasa información que hemos encontrado al respecto. Además las obras de referencia consultadas sólo tratan el tema que nos ocupa de manera adyacente, es decir, ninguna de ellas centra su atención en el tema propuesto y, por tanto, no lo analizan como si fuera su objeto de estudio principal. Este aspecto del trabajo de investigación bibliográfico nos lleva a ofrecer una visión del estado actual de la cuestión, basada en una información que se caracteriza por ser escasa y limitada. A pesar de este inconveniente, hemos tratado de realizar una recopilación reflexionada y analítica de las aportaciones de los distintos autores que escriben sobre las *Sinfonías Urbanas*, sobre el cine y su relación con la arquitectura desde distintos puntos de vista y sobre los movimientos artísticos que se relacionan con las películas objeto de este estudio.

En las obras escritas por estos autores se comenta, en ciertos momentos, aspectos de las *Sinfonías de ciudades* como el estilo artístico cinematográfico general para conseguir ofrecer una definición de una corriente cinematográfica que está constituida por filmes, cuyas características esenciales son la abstracción narrativa, el rodaje de escenarios naturales siempre en ciudades, una realización cinematográfica innovadora y el interés por evitar la ficción para captar los escenarios con el mayor realismo posible. Sus vinculaciones con movimientos artísticos de vanguardia como el futurismo, el expresionismo, el cubismo, la nueva objetividad, el dadaísmo, el constructivismo o el suprematismo son evidentes en cuanto a que pueden ser calificados como obras cinematográficas de vanguardia.

En este capítulo realizaremos en primer lugar una aproximación a la corriente cinematográfica de las *Sinfonías de Ciudades*, para estar en disposición de ofrecer una definición de esta tendencia fílmica. A continuación desarrollaremos el conjunto de películas que se catalogan como *Sinfonías Urbanas* y también se estudiarán los directores que realizaron estos filmes. Tras estos primeros análisis teóricos, pasaremos a estudiar las principales características de esta corriente fílmica, para analizar a continuación la relación entre las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo XX y el cine. El siguiente epígrafe corresponderá a un estudio del lenguaje cinematográfico como resultado esencial de la construcción narrativa elaborada a través del montaje. Por último, analizaremos desde el punto de vista teórico la utilización de las imágenes urbanas en el cine, para posteriormente describir la metrópoli del periodo de entreguerras conceptualmente, siempre observando su relación con las *Sinfonías Urbanas*.

2.2. Hacia una definición de *Sinfonía Urbana*

Las grandes películas que crearon la narrativa cinematográfica a través del montaje lograban su efecto dramático a través de un hecho inmediato que puede observarse en la realidad, aunque tuviera su interpretación en la fantasía. Lewis Mumford aporta estos postulados en su libro *Técnica y civilización* escrito en 1934 y añade que un resultado dramático similar se hubiera conseguido captando la rutina diaria de los trabajadores de cualquier ciudad moderna (1971, pp. 357-358). Como veremos la rutina de las ciudades, sus habitantes, el ritmo de los transportes, los trabajadores y, en definitiva, el desarrollo de la vida en una ciudad es el nexo temático de unión de las *Sinfonías Urbanas*. La topología real de la ciudad quedará plasmada en estas películas, reflejando la realidad de los hechos y de los escenarios que conforman las metrópolis del periodo de entreguerras. Esta última frase sirve como primera definición general de las *Sinfonías de ciudades* y como punto de partida del análisis que nos llevará a una explicación exacta de las características de esta corriente cinematográfica.

En el caso de algunos filmes pertenecientes a la corriente cinematográfica de las *Sinfonías de Ciudades* y, más concretamente en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* de Walter Ruttmann, podemos observar cómo el espectador se introduce a través del metraje de la película en una enorme aglomeración urbana: Berlín. En 1920 se promulga la Ley del Gran Berlín, o según su título completo Ley sobre la Reconstrucción de la Nueva Autoridad Local de Berlín. El objetivo del legislador consistía en ampliar considerablemente el tamaño de la capital alemana. Esta metrópoli hacia 1920 se extendía sobre 87.600 hectáreas y albergaba 3,8 millones de habitantes. Estaba constituida por una amalgama de ciudades y comunidades vecinas con un crecimiento continuo debido a la migración del ámbito rural. Este hecho ofrece una impresión de urbe inconclusa, sin contornos claros, muy diferente a la ciudad medieval cuyas murallas marcaban el límite administrativo de la ciudad. Berlín era una ciudad en obras, con talleres al aire libre, nuevas construcciones de edificios y mejoras en las vías públicas. Los espacios a través de los que se vislumbra la presencia

del campo y de los bosques son eliminados paulatinamente. Los medios de transporte y comunicación facilitan esta expansión continua de la ciudad por los terrenos colindantes, que además permiten articular al conjunto de la urbe y, a su vez, a la misma metrópoli con el exterior. Un ejemplo claro es el Ringbahn de la ciudad de Berlín, pues se trata de un ferrocarril circular urbano, que define los poco precisos límites de la gran urbe contemporánea (Martínez, 2009). Podemos observar este medio de transporte en el filme *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* de Walter Ruttmann, lo que demuestra el interés de este director por los elementos más representativos de la metrópoli del periodo de entreguerras.

Hemos realizado esta introducción de la mano de Lewis Mumford por ser uno de los primeros autores que teorizan sobre el cine y sus contenidos, casi en el momento en que se estaban realizando las llamadas *Sinfonías Urbanas*. El sociólogo e historiador estadounidense analiza las diferentes modalidades de realizar cine desde que se inició este nuevo medio de expresión artístico. Según Mumford en un primer momento demostró que tenía la capacidad de abstraer y reproducir objetos en movimiento, esta será una cualidad por la que el cine supone un medio de investigación inigualable para observar la ciudad en movimiento, su ritmo, etc... Pero también critica el siguiente desarrollo comercial porque devaluó los contenidos al intentar convertir al cine en un simple medio de contar un cuento, una novela o un drama situando la cámara fija ante un escenario donde los actores representaban una historia. Este hecho quitaba toda la innovación que suponía un nuevo arte, como habían calificado al cine los futuristas desde la segunda década del siglo XX. Se trata de un nuevo medio de expresión artístico que implica un lenguaje de expresión propio basado en captar el movimiento. En su crítica acabará calificando a este desarrollo como una simple imitación en el aspecto visual de artes totalmente diferentes:

“debe uno distinguir entre la película como un medio indiferente de reproducción, menos satisfactorio, por varias razones, que la producción directa en el teatro, y la película como arte en todos sus derechos. La gran realización de la película ha sido la presentación de la historia o de

la historia natural, las secuencias de la actualidad, o su interpretación del reino íntimo de la fantasía, como en las simples comedias de Charlie Chaplin” (Mumford, 1971, p. 360).

Con una perspectiva que difiere de la orientación teórica de Mumford, Bazin reivindica la impureza del cine para buscar nuevos elementos que amplían sus horizontes y aumente la riqueza estética y narrativa de la creación fílmica. Esto no significa que Bazin proponga una teatralización del cine o que no busque la independencia en cuanto a la consecución de un lenguaje artístico diferenciado, sobre todo en el caso de la pintura y la música, ámbitos artísticos que considera muy alejados del cine, pero sí concede a la literatura una influencia enriquecedora para el cine. El objetivo fundamental del cine, según Bazin, es acercarse lo máximo posible a la realidad, pues la gran ventaja de la cámara cinematográfica consiste en la captación de acciones, escenarios e individuos con gran verosimilitud, utilizando para ello ópticas que permitan realizar planos con gran profundidad de campo para observar con detalle el campo de la imagen cinematográfica. La literatura puede, según Bazin, ayudar a entender mejor la realidad y ofrecer nuevas perspectivas de la misma, aportando nuevos matices al filme. Un argumento original para un guión cinematográfico no tiene por qué ser más cercano a la realidad que una adaptación de un relato literario.²

Una de las premisas fundamentales que sostienen la mayor parte de los primeros teóricos del cine consiste en diferenciar al cine de otros artes, partiendo de la capacidad de la cámara para captar el movimiento. Así distingue a la fotografía respecto del cine, porque el cine captará a la vez el subjetivismo propio del director del filme y la realidad de los hechos:

“*Nanook del Norte, Chang, El acorazado Potemkin*, estas películas lograron su efecto dramático a través de su interpretación de una

² Estas reflexiones fueron escritas por el propio Bazin a finales de los años 50 y principios de los 60: “Al adquirir una cierta perspectiva crítica sobre la producción de los diez o quince últimos años, puede verse en seguida que uno de los fenómenos dominantes en la evolución del cine es la utilización cada vez más matizada del patrimonio literario y teatral” (Bazin, 2008, p. 101).

experiencia inmediata y de un elevado complacerse en la actualidad. Su exotismo era completamente accidental: un ojo igualmente bueno hubiera conseguido el mismo orden de acontecimientos significativos en la rutina del día de trabajo de un guardián del metropolitano o de un peón de una fábrica” (Mumford, 1971, p. 360).

El ferrocarril, medio de transporte recurrente en muchos de los filmes catalogados como *Sinfonías de Ciudades*, fue un elemento fundamental en el despegue de las revoluciones industriales de muchos países (Francia, Alemania, Canadá, Rusia, Estados Unidos...) y un símbolo de la tecnología que conllevaba el proceso industrializador. El alza industrial conlleva la mejora en los procesos de fabricación, lo que trae como consecuencia continuos aumentos de producción que tendrán un aumento definitivo durante el siglo XX al imponerse los sistemas tayloristas. La mejora industrial se pone de manifiesto en el alza de la producción, en un mejoramiento continuo de la técnica, en la perfecta organización de los mercados que puedan absorber la ingente cantidad de productos fabricados y, por último, la mejora del resto de sectores económicos (Braudel, 1978, pp. 326-327).

Durante los años veinte casi todos los países occidentales y Japón experimentaron algún progreso económico y se consiguió recuperar e incluso rebasar los niveles de renta y producción de antes de la I Guerra Mundial hacia el final de la década (Aldcroft, 1989, p. 53). Con el apoyo evidente del sector industrial los años veinte estuvieron marcados por la mejora de los datos macroeconómicos fundamentales de occidente y Japón, sin embargo a partir del año 29 y a lo largo de buena parte de la década de los años treinta estos mismos países sufrieron problemas económicos debidos a la excesiva especulación en bolsa, el endeudamiento masivo de los inversores con los bancos y de éstos con los bancos centrales de los países y, como consecuencia, la pérdida del patrón oro en Estados Unidos, debida a una sostenida inflación en los mercados internacionales que no pudo ser cubierta con las reservas en oro de los bancos centrales. La inflación había aumentado en Europa por la continua financiación a base de préstamos que los países europeos recibían de los Estados Unidos y que provocaba la depreciación de

sus monedas con respecto al dólar, que se apreciaba continuamente. La caída de los préstamos hizo cundir el pánico al no confiarse en los prestatarios, lo que redujo mucho la inversión internacional. Los países buscaron la deflación en precios para superar los años inflacionistas y vencer el problema de la sobreproducción y los enormes stocks que generaba la industria y, de esta forma, volver a la senda de la competitividad, pero esa inercia generalizada no conseguía devolver a la senda de la recuperación a los países. A finales de la década la crisis parecía superada, aunque cada país adoptó medidas diferentes para lograrlo: Reino Unido adoptó una política arancelaria muy protectora con sus productos, Alemania aumentó la inversión pública en obras de infraestructura y en la industria armamentística, Suecia mejoró su situación económica gracias a las exportaciones (pp. 98-123) y Estados Unidos implantó las políticas de corte Keynesiano basadas en la inversión pública, la reforma de los mercados financieros para hacerlos más fiables y menos especulativos y un impulso a la industria redinamizador. Rusia escapó a esta crisis al no encontrarse en interacción con los mercados internacionales financieros y durante la década de los treinta su crecimiento de los valores macroeconómicos fue notable, sobre todo en lo relativo a los datos referentes a la producción industrial. Este es el contexto socioeconómico que se pone de manifiesto en las denominadas *Sinfonías Urbanas* con las que una serie de nuevos realizadores cinematográficos buscan captar la nueva imagen de la ciudad contemporánea. Definir esta corriente fílmica, analizarla y delimitar sus valores sigue siendo aún hoy parte sustancial del debate teórico.

Algunos autores que nos ofrecen definiciones sui géneris de las sinfonías y nos presentan ciertas características comunes a todas estas cintas basadas en el ritmo acelerado de las ciudades, la masificación en las calles y transportes, las innovaciones tecnológicas, el interés por mostrar la “calle” como lugar común transitado por multitud de personas, las nuevas construcciones que surgen en el trazado urbano y, en definitiva estos directores ofrecen una nueva perspectiva de la ciudad de ese momento histórico (los años veinte y treinta):

“Las sinfonías urbanas de la vanguardia cinematográfica encadenan y orquestan imágenes que no son más que un reflejo del pensamiento

frenético de su tiempo: maquinismo, preocupación por la masa, el ritmo, la técnica... Fritz Lang, Walter Ruttmann o Robert Wiene elaboran cantos a ciudades observadas desde esa perspectiva y urbes nacidas de la imaginación y la libertad” (Sánchez Biosca, 2007, p. 23).

Para averiguar qué se entiende por vanguardia, podemos seguir al propio Sánchez-Biosca, que ya nos advierte que el término vanguardia es un vocablo complicado de delimitar, pues a lo largo de la historia no ha existido unanimidad para explicar este concepto. Desde la concepción militar medieval de punta de lanza, que denota el carácter combativo de los artistas de vanguardia, al halo de elitismo que suele caracterizar a estos grupos, pasando por su papel de guía para establecer el destino de un grupo. Otra definición del término vanguardia evoca connotaciones de carácter político y procede de la revolución francesa en el siglo XVIII y que se traslada a literatura marxista, acentuándose en los años próximos a 1917. La tercera acepción de vanguardia se sitúa en el ámbito de la estética y alude al enfrentamiento por las ideas procedentes del mundo de la cultura, concepto más vinculado con el mundo artístico.³

Por otro lado, François Penz (1997, p.18) tratará de establecer una serie de características comunes que permitan definir a esta corriente fílmica denominada *Sinfonías de Ciudades*, que se desarrolla durante las décadas de los años veinte y treinta como muestra del cine de vanguardia de ese momento. Menciona como característica esencial el lirismo que presentan dos películas referentes de esta corriente: *Rien que les heures* (1926) de Alberto Cavalcanti y *Berlin, sinfonía de una gran ciudad* (1927) de Walter Ruttmann. Ambos filmes experimentarán con el ritmo de la vida moderna en las ciudades a través de un montaje que imprime un ritmo similar a la película que el captado directamente en la ciudad, es decir, el ritmo de vida de los habitantes

³ En este caso Sánchez Biosca menciona unas connotaciones claras del concepto vanguardia que nos remiten a una acción que empuja los límites de lo que se acepta como norma (Sánchez-Biosca, 2004, pp. 14-15). En el caso particular del cine Paolo Bertetto comenta que “La vanguardia cinematográfica se coloca en el marco de la objetivación del espectáculo de vanguardia, elaborando un conjunto también contradictorio de prácticas teórico-formales, que representan la forma más rigurosa de confrontación con el valor y la dialéctica de la negación en el ámbito del cine” (Bertetto, 1977, p. 48).

de la gran urbe. Pero no se trata de realizar un simple documento de la ciudad, ya que el director tratará de aportar su personal visión y todo su subjetivismo a la película, plasmando en el filme la particular imagen que el creador fílmico tiene de la ciudad. Por esta razón son tan diferentes entre sí estas películas. El París de Cavalcanti no tiene nada que ver con el Berlín de Walter Ruttmann.

La propia denominación de esta corriente fílmica presenta complicaciones. Esto se desprende del libro *Cinema & Architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*, donde se plantea una distinción fundamental entre dos conceptos “epic” y “symphonic”. El primer término se asocia a la cinta *Rien que les heures* de Cavalcanti y el segundo a *Berlin, sinfonía de una gran ciudad* de Ruttmann. La diferencia reside en que en el filme de Cavalcanti se alude a una visión más histórica y lírica de la ciudad de París, mientras que en el caso de Ruttmann trata de ofrecernos una visión más rítmica, frenética y nerviosa para componer una especie de “collage” de la ciudad de Berlín. Pero resalta esa intención de crear a través del ritmo de la película una cadencia similar a la que se produce en una pieza musical. Se trata de intentar hacer música, que basa su producción en el ritmo, con las imágenes que capta (Penz, 1997, p. 18).

Para Noël Burch las *Sinfonías de ciudades* constituyen los primeros grandes documentales, pues además de aportar retazos de realidad contienen implicaciones estéticas que consiguen sorprendentes investigaciones plásticas, es decir, llegan a ser películas experimentales sobre la actualidad de su tiempo. Este autor señala que Dziga Vertov, en un primer momento, y, más tarde, Joris Ivens, Ruttmann, Cavalcanti y otros pretenden realizar un tipo de cine que fuera simplemente testimonio de la realidad que les rodeaba. Sin embargo esta tendencia al documental acaba poniéndola en duda el propio autor al observar la capacidad de recreación estética, hasta lograr una serie de innovaciones plásticas en estas películas que se pueden ejemplificar en la elección de temas fílmicos y de los encuadres realizados que finalmente otorgan una potente carga subjetiva a las películas de esta corriente:

“Y, sin embargo, se puede ya sospechar, especialmente en Dziga Vertov, una culpable atracción de esteta por el procedimiento que ha

inventado, cuando se ven las sorprendentes investigaciones plásticas de un film de propaganda como *Entusiasmo*” (Burch, 1970, p. 116).

Como conclusión a este epígrafe, podemos ofrecer una definición más exacta de los caracteres genéricos y diferenciales de las llamadas *Sinfonías Urbanas*. Fueron unos filmes realizados con el objetivo de, en primer lugar, captar la ciudad de los años veinte y treinta del pasado siglo, con el objetivo de rodar en escenarios naturales que se erigen como tema cinematográfico propio, evitando los escenarios de estudio utilizados en el cine destinado a conseguir objetivos comerciales. En segundo lugar, tienen una vinculación muy estrecha con las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo XX y, en tercer lugar, los directores de las *Sinfonías* buscarán la experimentación fílmica para conseguir independizar al cine de otros lenguajes artísticos.

2.3. *Las Sinfonías Urbanas y sus directores*

Siguiendo las interesantes aportaciones de José Ignacio Lorente Bilbao podemos recoger nuevas denominaciones para establecer un concepto que defina a las *Sinfonías de ciudades*. Para este autor tiempo, espacio y sujeto son las materias básicas sobre las que se asientan las aportaciones fílmicas de las sinfonías. Califica tales obras como experiencias expresivas que se dirigen a la obtención de obras experimentales y de vanguardia. Los puntos de unión de tales obras para este autor serán la preocupación por la temática de la ciudad e indagar en el potencial artístico y expresivo del cine que se estaba descubriendo en el periodo de entreguerras. También destaca el carácter “sinfónico” de estas obras, es decir, la búsqueda de un ritmo que se funda con la realidad filmada para constituir una obra armoniosa. Bajo la apariencia de pretender retratar la vida cotidiana inmediata en las *Sinfonías de Urbanas* se trata de unir la realidad urbana de la metrópolis de entreguerras con el cine y las posibilidades estéticas que éste medio de expresión artístico nos permite. A partir de las aportaciones de Lorente y de otros autores a los que ya nos hemos referido (Vicente Sánchez Biosca, François Penz y Noël Burch) podemos establecer un catálogo de las obras que se pueden considerar como *Sinfonías de ciudades*. Nosotros lo reorganizaremos en orden cronológico:

- Los estadounidenses Paul Strand y Charles Sheeler realizaron *Manhatta* (Manhatta, 1921).
- El francés René Clair dirige *Paris qui dort* (1923).
- Fernand Léger, también francés, realizó *El ballet mecánico* (Ballet Mécanique, 1925).
- Alberto Cavalcanti, brasileño, dirige *Sólo las horas* (Rien que les heures, 1926).
- El alemán Walter Ruttmann realizó *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Berlin: die Sinfonie der Grosstadt, 1927).
- El artista norteamericano y autodidacta Man Ray filmó *Emak Bakia* (1927).

- El holandés Joris Ivens dirige el proyecto “laboratorios de movimientos, sonidos, formas, contrastes, ritmos y las relaciones entre todas estas cosas” reflejado en *El Puente* (De Brug, 1928) y *Lluvia* (Regen, 1929).
- El filme de factura más abstracta titulado *Rennsynphonie* (1928) del realizador alemán Hans Richter, quien trabajó en proyectos cinematográficos con el artista sueco Viking Eggeling.
- El ruso e influyente teórico del montaje Dziga Vertov también dirige una *Sinfonía* titulada *El hombre de la cámara* (Cheloveks Kinoapparatom, 1929).
- El alemán Wilfried Basse dirige *Markt am Wittenberg Platz* (1929).
- El director estadounidense Ralph Steiner realiza *H2O* (1929).
- El realizador belga Henri Storck dirige *Imágenes de Ostende* (Images d’ Ostende, 1930).
- El francés Jean Vigo filma *Acerca de Niza* (À Propos de Nice, 1930)
- Y, por último, el director portugués Manuel de Oliveira realiza *Duoro, faina fluvial* (1931).

Todas estas obras mantienen en común la temática de la ciudad y la investigación en las diferentes expresividades que proporciona el lenguaje cinematográfico (2003, pp. 59-60).⁴

Paul Strand: fue un importante fotógrafo y cineasta estadounidense. Fue un pionero de la fotografía directa que reivindicaba un cambio en cuanto a la forma de afrontar la estética que el ámbito de la fotografía debía seguir para conseguir la independencia respecto a otros artes. Demandan nuevas formas

⁴ Aunque hemos realizado un catálogo de filmes calificados como *Sinfonías Urbanas* siguiendo las aportaciones de José Ignacio Lorente, el listado final se ha cotejado con otros autores que analizan las *Sinfonías de ciudades*. Como explicamos en el trabajo de tesis, se ha escogido como principal guía la propuesta por Lorente, ya que su lista es la más exhaustiva y completa, además de nombrar películas que guardan entre sí características similares en cuanto a la influencia de las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo XX, sobre todo el futurismo y el post-expresionismo, y de las teorías de montaje de Dziga Vertov. No obstante, es interesante desde el punto de vista comparativo la clasificación de filmes considerados como *Sinfonías Urbanas* que ofrece Sánchez Biosca: *Manhattan* de Paul Strand y Charles Sheeler (1921), *Paris qui dort* de René Clair (1923), *Twenty-four Dollar Island* de R. Flaherty (1925-1927), *Sólo las horas* de Alberto Cavalcanti (1926), *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* de Walter Ruttmann (1927), *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov (1929), *Autumn Fire* y *A City Symphony* de Herman Weinberg (1929-1930, respectivamente), *A Bronx Morning* de Jay Leyda (1931), *City of contrasts* de Irving Browning (1931) (Sánchez Biosca, 2007, p. 23).

de reflejar el objeto fotografiado, reclamando la no preparación e intervención en la representación de las imágenes fotografiadas.

Desde finales del siglo XIX y durante las dos primeras décadas del siglo XX se había impuesto los cánones estéticos marcados por la fotografía pictorialista, que recoge la tradición estética marcada por la llamada fotografía academicista, de hecho se suele considerar como una extensión de la misma. Buscan convertir la fotografía en un arte a través de incorporar elementos propios de la pintura. De esta forma, ennoblecían la nueva técnica de captura de imágenes dotándola de la tradición pictórica. Entre los géneros y temas que captan con la cámara se encuentran los temas mitológicos y hechos históricos, grandes temas que suponen una forma de dotar a la fotografía de la calidad artística que en ese momento no encontraban los fotógrafos de la época. De este aspecto, según los fotógrafos pictorialistas, radicaba la distinción de la fotografía artística respecto de la simple captación de imágenes. Otra característica fundamental será la preparación de la fotografía, que debe ser muy laboriosa e imita la planificación inicial en pintura, con el fin de conseguir acercarse lo máximo posible a las capacidades necesarias para realizar una obra pictórica. Los pasos a seguir en la preparación son los habituales en pintura, es decir, realizar un boceto previo y desarrollar una escenificación con decorados, vestuario y atrezzo. El proceso de creación se centrará en la copia, mediante una composición de negativos que habrá sido diseñada durante la fase de planificación. Finalmente la fotografía final será resultado del positivo combinado, que resulta de la superposición de negativos.

Como hemos comentado, la fotografía directa supone una ruptura con el panorama descrito y reclaman que no debe enmascarse con las técnicas propias de otros lenguajes artísticos, reivindicando a la fotografía como un lenguaje artístico legítimo. Tratan de captar el natural de los objetos con breves tiempos de exposición, dejando que los modelos adopten poses por sí mismos o, incluso, fotografiando sin que el individuo descubra que está siendo captado por la cámara. Todo ello supone una diferencia evidente con respecto a la fotografía pictorialista. Todas estas características son comunes a las *Sinfonías de Ciudades*, que tratan de captar los temas fílmicos sin preparar la escena y,

en muchas ocasiones, evitando que los personajes sepan que están siendo rodados.

El fotógrafo estadounidense Alfred Stieglitz fue uno de los creadores del movimiento fotografía directa, que busca un reconocimiento instantáneo de tema y forma, para no esperar a que la escena estuviera en el equilibrio perfecto. En cambio capta son su cámara ambientes de gran verosimilitud con la realidad del instante. Durante la década de 1910 fue dando a conocer su trabajo que impactó en el público por ser fotografías sencillas y directas. Tenía la intención de experimentar y captar la vida y el trabajo tal como se presenta, con la crudeza y sinceridad propia de la realidad del día a día. Sus exposiciones eran dispuestas de forma que unas imágenes muy expresivas se intercalaban con fotografías de carácter abstracto. Establecía equivalencias entre estas secuencias de imágenes y sus propios pensamientos, ideas o ilusiones y desilusiones. Las abstracciones fotográficas surgían de las variaciones que se producen al colocar una imagen al lado de otras, quedando su significado asociado a las imágenes que tienen a su alrededor. De esta forma, perdían su significado original que aportaba la significación ilustrativa de un objeto perfectamente definido en la imagen, para pasar a un estado de abstracción significativa contextualizado a través de la serie en la que queda incluida la fotografía.

Paul Strand siguió sus pasos en fotografía para desmarcar la fotografía de cualquier estilo o tendencia pictórica, realizando fotografías que buscaban la espontaneidad y la expresión directa de los personajes retratados. Para Strand la fotografía no debe tener subterfugios, sino ser natural y captar lo que se presenta ante el fotógrafo tal y como es. Así la fotografía comenzará a ser considerada un arte independiente en el momento histórico en el que el cine está consiguiendo su independencia respecto al resto de lenguajes artísticos.

Strand exponía sus fotografías en la Galería 291, cuyo nombre oficial era Little Galleries of the Photo-Secession y que estuvo dirigida por el propio Alfred Stieglitz entre 1905 y 1917. En este momento histórico fue un lugar importante para la difusión del arte de vanguardia, pues en esta galería expusieron las

obras de Picasso y Paul Cezanne. En este lugar de encuentro para los artistas experimentales del momento, Strand conoció, desde muy joven, los trabajos fotográficos de David Octavius Hill, Robert Adamson, Julia Margaret Cameron, Gertrude Käsebier y del propio Stieglitz.

La obra cinematográfica de Strand merece ser destacada por la innovación que supone en cuanto a la forma de entender el lenguaje cinematográfico, ya que desde un principio tratará de construir obras cinematográficas independientes de las ataduras de otras artes. Es digna de ser destacada el filme *Manhatta*, codirigido con Charles Sheeler. Se trata de un proyecto cinematográfico realizado como cortometraje no ficcionado. Este filme supone un excelente documento para estudiar Manhattan a principios de la década de los años 20. La ciudad será el tema fílmico fundamental de una película que consta de 65 planos, no estructurados en secuencias, ya que tiene una estructura narrativa suelta. La organización de los planos responde a la intención de mostrar la ciudad durante una jornada completa, desde que los ciudadanos se dirigen a sus puestos de trabajo hasta que termina el día. Strand y Sheeler tiene la intención de experimentar con diferentes formas de expresión artística como son la fotografía y el cine. Podemos observar escasos movimientos de cámara, sin embargo encontramos una meticulosa preparación del encuadre de cada plano, para acabar componiendo una excepcional sucesión de imágenes que transmiten al espectador la sensación de observar una obra abstracta, tomando como referente a la metrópoli. El filme responde a la intención de captar la vida diaria de los habitantes de una gran urbe, pero dotando a la película de unas connotaciones estéticas experimentales, que convertirán a la preparación de los planos y al montaje en protagonistas del filme. Es un poema visual sobre la ciudad que está basado en los versos que escribió Walt Whitman sobre Manhattan. El título del poema fue el mismo que el escogido por Charles Sheeler y por Paul Strand para su cortometraje, de hecho en el filme se incluyen fragmentos del mencionado poema. Walt Whitman se encuadra dentro del realismo filosófico que otorga a los objetos una existencia diferente a lo percibido por el sujeto. En *Manhatta*, Nueva York parece tener vida propia al margen de cualquier persona que la habite.

Después de adquirir una cámara cinematográfica "Akeley", Strand filmaba diferentes eventos que después editaba y vendía a los interesados. También trabajó para los grandes estudios de Hollywood como operador de cámara. Uno de los proyectos más importantes que acometió fue el filme *Redes* (1934) que fue dirigido por Fred Zinneman y Emilio Gómez Muriel. Se trata de una película en la que Strand participó en el guión y desempeñó la labor de director de fotografía. Debemos destacar que este medimetro de 63 minutos está rodado siguiendo los postulados referentes a no falsear la realidad. Para ello se utilizarán actores no profesionales que fueron escogidos en la propia localidad en la que se rodó el filme. Estamos ante un evidente precedente del neorrealismo cinematográfico que tiene una fuerte vinculación con la intención creativa que impulsa la realización de las *Sinfonías de ciudades*. En efecto, parte de los objetivos que buscaban los profesionales participantes en *Redes* se basaban en presentar un conflicto que está directamente tomado de la realidad diaria de unos habitantes de una pequeña población costera mejicana. Su lucha contra el abuso de un intermediario que compra el pescado es captada por la cámara de Strand con gran verosimilitud, y más tarde el resultado del rodaje será matizado en el montaje. Se establece una clara diferencia con respecto a las ataduras que ejercen sobre el cine otros ámbitos artísticos, como es el caso del teatro. El perfeccionismo buscado por Strand en la fotografía se percibe a lo largo de los 65 minutos de metraje del filme, que se rodó con su cámara modelo Akeley.

Otro dato interesante de Strand procede de su relación con el llamado "Group Theatre" que estaba formado por personajes de la talla de Harold Clurman, Cheryl Crawford y Lee Strasberg, tres directores de teatro que tenían la intención de formar una compañía permanente en la que también participaron Elia Kazan, John Garfield, Stella Adler, Sanford Meisner, Franchot Tone y Robert Lewis. Su interés se centraba en el teatro que se estaba representando en la Unión Soviética, momento que Strasberg aprovechó para introducir el método Stanislavski en Estados Unidos. Este grupo queda fascinado por los directores soviéticos del momento (Pudovkin, Eisenstein y Dovzhenko). Cuando Strand viaja a Moscú Eisenstein propone al primero realizar trabajos conjuntos, pues el director soviético admiraba el filme *Redes*.

Esta intención no llegará a materializarse en trabajos concretos, aunque constata la relación de Strand con la escuela cinematográfica soviética que se traduce en su participación en la realización de una serie de documentales sociales inspirados en los Kinoks de Dziga Vertov. También realizó documentales centrados en la Guerra Civil española (*Heart of Spain*), en el ejército rojo chino (*China Strikes Back*), y participa en un documental dirigido por un joven Elia Kazan sobre una escuela de Tennessee (*People of the Cumberland*) y en otro que dirige el fotógrafo Henri Cartier-Bresson.

Charles Sheeler fue el responsable en la creación de *Manhatta* junto a Paul Strand. Fue un pintor y fotógrafo estadounidense, cuyo trabajo estuvo muy influido por las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo XX. Es importante resaltar su originalidad en la iniciación del estilo pictórico precisionista, también llamado realismo cubista, que se inició en Estados Unidos durante los años 20 del siglo XX. Este estilo está muy relacionado con el cubismo y el futurismo desde el punto de vista estética y en cuanto a la iconografía, los pintores precisionistas tratarán de captar ambientes rurales e industriales norteamericanos. El detallismo en la pintura sirve para denominar a este estilo pictórico que influyó en gran medida al pop-art y al hiperrealismo. Los pintores que Sheeler tuvo muy presente a lo largo de su trayectoria artística fueron Cézanne, Matisse, Picasso y Braque, que pueden apreciarse en obras como *Church Street El* (1920), *Skyscrapers* (1922) y *Vista de Nueva York* (1931).

Su obra fotográfica también es de gran interés, pues capta sobre todo las líneas horizontales y verticales de los objetos, que en esencia serán formas geométricas. Desde el punto de vista técnico destaca el uso de enfoques muy nítidos, que usa para fotografiar arquitecturas y objetos decorativos. De hecho, trabajará para estudios de arquitectura. Se hace amigo del fotógrafo Stieglitz, quien defiende las exposiciones de Sheeler, como excelentes ejemplos de fotografía directa.

La obra cinematográfica que realiza junto a Strand (*Manhatta*) sigue sus ideas en cuanto a la pintura precisionista, pues tendrá como tema fílmico las figuras

geométricas de las arquitecturas de Nueva York y el ritmo frenético de la metrópoli que se observa en los ciudadanos, considerados como un elemento más de la gran ciudad. Los planos son muy estáticos, es decir, en ocasiones parecen imágenes fotográficas con una composición de encuadre muy cuidada que se relaciona con el cubismo, que tanto influyó a Sheeler. La abstracción también puede observarse en el filme debido a la estructura del relato cinematográfico que se caracteriza por su "no-narrativa" y la peculiar forma de montaje que construye un filme con un ritmo medido en que cada plano tiene su significado, reforzado por los interludios procedentes de la poesía de Whitman. Estamos ante una evidente muestra de cine de vanguardia.

René Clair fue un importante cineasta y escritor francés que también estuvo vinculado con las vanguardias artísticas de los años veinte, década en la que inició su actividad como cineasta. Su primera película fue un cortometraje titulado *Entreacto* (1924), en el que colaboraron artistas relevantes del momento como Francis Picabia, Marcel Duchamp, Man Ray, Darius Milhaud y Erik Satie. La idea surge de Picabia, quien desea proyectar un filme en el entreacto de una obra de ballet de influencia dadaísta, cuyo libreto había escrito el propio Picabia. El filme presenta un estilo muy cercano al surrealismo, que huye de una construcción narrativa convencional y de una representación clásica. De hecho, el filme carece de *raccord* y fue una interesante forma de plasmar el entusiasmo por la experimentación que albergaba René Clair.

El filme que se considera perteneciente a la corriente *Sinfonías Urbanas* será *Paris Qui Dort* (1925). Se trata de un medimetro que tiene como personaje protagonista a un vigilante de la Torre Eiffel que al despertar descubre que el movimiento en la ciudad ha cesado. Se reúne con unos visitantes que han llegado en avión a París esa misma mañana. Juntos intentarán averiguar qué ha sucedido en la ciudad. Desde el punto de vista argumental, es una película que difiere al resto de *Sinfonías de ciudades* en que la ciudad se encuentra en un estado extraño de ausencia de movimiento. Por lo tanto, tendrá una intención similar a los otros filmes considerados *Sinfonías de ciudades*, pues

los protagonistas emprenderán la búsqueda de movimiento por la ciudad de París, aunque desde una perspectiva distinta: el aspecto más destacable e inquietante es la ausencia de movimiento en una gran urbe, lo que resalta todavía más las secuencias finales que recuperan el pulso vibrante propio de una gran metrópoli.

Después de estas películas experimentales Clair dirigió importantes obras cinematográficas durante las décadas de los años 30, como *Bajo los techos de París* (1930) y *Viva la libertad* (1931). En estados Unidos retomó el género fantástico en el filme *Me casé con una bruja* (1942) y en tras su vuelta a Francia dirige una influyente película titulada *Puerta de las Lilas* (1957). En 1960, fue elegido miembro de la Academia francesa. Por primera vez un cineasta ocupaba un asiento en tan prestigiosa institución.

Fernand Léger, fue un artista francés que destacó como pintor cubista abierto a multitud de influencias, como el surrealismo, el dadaísmo y el movimiento de agrupación artística holandés De Stijl. Será relevante su interés, como otros artistas de los años veinte del siglo XX, por la ciudad, donde la figura humana queda despersonalizada y mecanizada, totalmente integrada en la realidad urbana que la rodea. Como ejemplo de obra pictórica de este periodo podemos indicar *La ciudad* (1919). Se trata de una pintura con una marcada influencia cubista que se puede observar en la bidimensionalidad del plano pictórico y en el trazo de dibujo que tiene el habitual carácter escultórico de su pintura. También queremos resaltar la temática escogida, ya que se centra en la arquitectura urbana de la metrópoli del periodo histórico de entreguerras.

Su interés por las directrices futuristas sobre el cine impulsará a Léger a introducirse en el ámbito cinematográfico para realizar el filme titulado *Ballet mécanique* (1924), en el que también interviene Man Ray. Se trata de un filme concebido desde la óptica creativa del dadaísmo y que tiene importantes influencias del cubismo, como podemos percibir en los collages que se presentan en los planos de la película. A esto debemos de añadir los planos en los que se pierde el fondo y los objetos quedan en un primer plano único. En

realidad el cine ofrece una falsa sensación de volumen y tercera dimensión, ya que la imagen en cine se estructura en dos dimensiones. Se trata de una característica importante que lo relaciona en gran medida con el cubismo. Los espectadores aceptan este “convencionalismos cinematográfico” que recrea la realidad en la pantalla. Es una película sin argumento definido, que constituye un interesante ejemplo de cine experimental.

Alberto Cavalcanti fue un director de cine, escenógrafo y director de arte brasileño que desarrolló buena parte de su carrera profesional en Europa. Estudió arquitectura y fue en París donde se introdujo en la industria cinematográfica primero como escenógrafo y más tarde como director, para terminar ocupando el cargo de productor. En los años veinte del pasado siglo tomó contacto con las vanguardias en París y fruto de esta influencia realiza un medimetroaje que puede encajar en las llamadas Sinfonías de Ciudades: *Rien que les heures* (1926). Se trata de una película de 46 minutos que trata de reflejar un día en una gran metrópoli de este período histórico. Al principio del filme se afirma que todas las ciudades resultarían similares sino fuera por los monumentos que las diferencian. En ese momento aparece la Torre Eiffel y ya no volverán a mostrarse otros monumentos arquitectónicos reconocibles de la ciudad de París, metrópoli que sirve de tema fílmico a este claro ejemplo de cine experimental.

Un año más tarde colaborará con Walter Ruttmann en el proyecto *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* (1927), filme que tiene un objetivo muy similar al buscado por Cavalcanti.

Poco después es contratado por la filial francesa de la productora Paramount para trabajar en películas comerciales que no le satisfacen y en 1933 deja París para trasladarse a Londres, donde trabaja junto al pionero del documental John Grierson en la General Post Office Film Unit, llegando a ocupar el cargo de productor. Durante los años cuarenta dirigió 5 largometrajes en Reino Unido, entre los que sobresale el filme de género de terror *Dead of Night* (1945). De vuelta a Brasil en los años cincuenta participa en el origen del Cinema Novo, que tiene como características fundamentales la sencillez en la

producción y realización para reflejar con gran verosimilitud la realidad social brasileña. Se relaciona con el Neorrealismo italiano la Nouvelle Vague francesa y el Free Cinema británico.

Es relevante su relación con Marcel L'Herbier, quien le introduce en el cine como escenógrafo. L'Herbier fue un director del primer cine experimental de vanguardia y teórico del arte. Participó en el impresionismo cinematográfico durante los años veinte, realizando un ambicioso filme titulado *L'Inhumaine* (1924) con la participación del arquitecto Robert Mallet-Stevens, de Fernan Léger, del compositor Darius Milhaud y del propio Alberto Cavalcanti en los decorados. En este trabajo de investigación analizaremos más detenidamente el cine impresionista francés y los directores que participaron en el mencionado movimiento cinematográfico.

Walter Ruttmann fue un director de cine alemán muy vinculado con las vanguardias artísticas de los años veinte del pasado siglo. Sus filmes pueden ser calificados como cine abstracto y experimental. Estudió arquitectura y pintura y trabajó como diseñador gráfico. En sus primeros cortometrajes *Lichtspiel: Opus I* (1921) y *Opus II* (1923) se experimenta con nuevas formas de expresión cinematográfica. De esta forma, se iba enriqueciendo con nuevas técnicas el lenguaje cinematográfico durante esta década. En 1927 realizó el proyecto denominado *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*. Se trata de un filme muy relacionado con las vanguardias artísticas y con la búsqueda de una cadencia muy determinada que captase el ritmo de vida vibrante de la gran ciudad. Dos años después dirige el filme *La melodía del mundo* (1929) donde continúa experimentando con las posibilidades del montaje audiovisual. Tienes importantes influencias del cine impresionista francés, ya que este medimetro se centra en la captación del instante que representa cómo era el mundo en 1929. Se trata de otra película en la que parece que no existe el final, pues la acción fluye y los planos se suceden con la cadencia propia de una pieza musical. El filme tiene la intención última de dar a conocer los viajes de placer de una compañía naviera. Por lo tanto, estaríamos ante un prototipo de contenido cinematográfico pionero del publireportaje. Ruttmann siempre estuvo buscando la relación del cine con la música, más si tenemos en cuenta

que el director nacido en Frankfurt era músico, de tal forma que en el montaje buscaba imprimir una cadencia rítmica similar a la que podemos observar en los compases de una pieza musical. Esta relación entre cine y música se traduce en 1931 en un corto titulado *In der Nacht*. Se trata de una obra fílmica, basada en la música de Schumann. Dos años después dirige en Italia un filme con una estructura narrativa clásica que parte de un guión escrito por Luigi Pirandello. El título de esta película es *Acero* (1933).

Su interés por la filmación de la realidad y no ficcionar la acción rodada, llevará a Ruttmann a rodar cine documental. De esta forma, colaborará con Leni Riefenstahl en el filme *Olimpiada* (1936), importante documental en la historia del cine. Prosigue su trabajo con dos filmes documentales *Mannesmann* (1937), cuyo tema central es la industria metalúrgica, y *Deutsche Panzer* (1940), película que tiene como objetivo captar el avance de las tropas nazis hacia París. Su colaboración con el gobierno nazi le llevará a seguir con su cámara a las tropas alemanas en el frente del Este, donde fue herido mientras operaba como camarógrafo. Murió en Berlín poco después.

Man Ray fue un artista que encontró múltiples soportes para expresar su creatividad. Rechazó una beca para estudiar arquitectura, trasladándose a Nueva York donde trabaja como grabador. Desempeña otros oficios durante estos años, como el trabajo que desarrolló en una agencia de publicidad, combinando su actividad laboral con el estudio en la National Academy Design. Se introdujo en las vanguardias neoyorkinas de la mano del fotógrafo Alfred Stieglitz. Su actividad artística le llevará a participar de los movimientos dadaísta y surrealista. Será el fundador del dadaísmo en Nueva York, junto a Marcel Duchamp y a Francis Picabia. En su labor experimental con la fotografía realizará interesantes trabajos como las “rayografías”. Se trata de una técnica que tiene como objetivo obtener imágenes fotográficas sin utilizar una máquina fotográfica, es decir, consiste en obtener la impresión de un objeto sobre papel fotográfico. Realmente la obra conseguida se caracterizaba por ser un efecto de la propia luz que tiende hacia la abstracción de las formas.⁵ En fotografía

⁵ Aunque son trabajos que tienden a la abstracción, para Man Ray los objetos son parte de su entorno y, por esta razón, en muchos casos, deben ser formas reconocibles. (Hernández,

también buscó el efecto de “extrañamiento” en el espectador utilizando el juego de objetos, que combinados, parecen descubrir nuevas relaciones entre determinados artículos. Una obra muy conocida será *El violín de Ingres* (1924). En este sentido, será un artista atraído por los Ready-made que inició Marcel Duchamp. Este “arte encontrado” será recurrente en su obra al utilizar objetos que hasta ese momento no se habían considerado propiamente artísticos, ya que su función utilitaria es ajena al arte. Realizó multitud de retratos fotográficos, sobre todo, de intelectuales del momento. Durante los años 30 seguirá pintando con un estilo de gran influencia surrealista, al igual que en la década anterior, y en fotografía realiza la serie denominada *solarizaciones*, que consiste en exponer negativos fotográficos al sol.

Su producción cinematográfica durante los años 20 fue de una gran influencia para el cine experimental de esta década y que ha sido fuente de inspiración para muchos cineastas posteriores. Eligió para desarrollar su creatividad en cine el cortometraje. De esta forma, indicaremos los siguientes títulos: *Le Retour à la Raison* (1923), *Emak Bakia* (1926), *L' Etoile de Mer* (1928) y *Les Mystères du Château de Dé* (1929). Man Ray también colaboró con Marcel Duchamp en el filme *Anemic Cinema* (1926), e incluso, fue operador de cámara en el filme *El Ballet Mecánico* (1924) de Fernand Léger, como ya hemos comentado.

El filme realizado por Man Ray que puede encuadrarse en la corriente fílmica de las *Sinfonías de Ciudades* será *Emak Bakia*. Se trata de un filme que escribió, produjo y dirigió el propio Man Ray. Su metraje es de 16 minutos y aparecen como protagonistas del mismo Man Ray y Kiki de Montparnasse, su compañera sentimental, a la que ya había inmortalizado en la obra *El violín de Ingres* (1924). Estamos ante un filme concebido como un poema cinematográfico que estructura con un montaje que busca dotar a las imágenes de una cadencia rítmica adecuada. En *Emak Bakia* Man Ray se servirá de sus creaciones en otros lenguajes artísticos, sobre todo en fotografía, con el fin de

2015, p. 206). En la filmografía de Man Ray podemos observar planos donde se busca la abstracción de los objetos, sin embargo en todos los filmes del artista estadounidense aparecen planos con formas perfectamente reconocibles, aunque la estructura narrativa del filme sea evidentemente abstracta.

completar un collage fílmico. Utilizará técnicas como el *Flou Artístico*, que consiste en provocar un efecto de desenfoque en el plano. También se servirá de efectos tan sugerentes como las “rayografías” y la doble exposición, que consiste en la superposición de dos o más imágenes para crear una sola. El filme presenta evidentes influencias del futurismo que se detecta en la filmación del automóvil, captado en veloz movimiento, y en la falta de narrativa clásica, es decir, no existe un hilo argumental en el filme. El cubismo deja su impronta en *Emak Bakia* a través de una serie de esculturas realizadas por Pablo Picasso y por una serie de figuras geométricas a las que se otorga movimiento por medio de la técnica de stop motion.

Una parte importante de la vida de Man Ray transcurrió en París, que fue donde murió en 1976. En la capital francesa el cine, como medio de expresión artística, atrajo a Man Ray por la posibilidad que le ofrecía para poder conseguir poner en movimiento algunos de los resultados que había obtenido en fotografía. De esta forma, Man Ray concede al cinematógrafo un carácter casi instrumental, que posibilita técnicamente al artista para la realización de nuevos proyectos (Puyal, 2003, 47), que antes no era posible acometer por la falta de un medio capaz de recoger el movimiento y a la vez el cine actúa como un impulso, motivación o inspiración para afrontar otro tipo de trabajos o nuevas formas de expresión artística. Su filmografía continuó con el cortometraje *La estrella de mar* (1928), que tiene una marcada tendencia hacia el surrealismo por lo onírico de los planos, en cuyo rodaje utilizará filtros de gelatina. Como peculiaridad comentaremos brevemente el filme de encargo que realiza Man Ray para el Vizconde Charles de Noailles. El mediodometraje se tituló *Los misterios del castillo de dados* (1929) y también utiliza una narrativa de tipo documental.

Joris Ivens fue un cineasta holandés que tuvo una importante obra fílmica dedicada al documental con un profundo compromiso político. Conoce de primera mano la obra de los grandes directores rusos del momento en un viaje a la Unión Soviética que realizó tras recibir la invitación de Vsévolod Pudovkin. Dziga Vertov será una referencia esencial en cuanto a la forma de realizar el montaje y el interés por la captación de la directa de la realidad, huyendo de la

recreación ficcionada de la misma. Robert Flaherty también fue una referencia para Ivens, pues con *Nanook el esquimal* (1922) reivindica el rodaje sin la preparación de escenarios. Un ejemplo de la obra documental de Ivens es el filme *Miseria Borinage* 1933, proyecto desarrollado con otro director incluido en esta relación de películas catalogadas como *Sinfonías de Ciudad*, el realizador de documentales Henri Storck. Se trata de un filme que denuncia las precarias condiciones de vida de los mineros y la explotación a la que son sometidos por los patronos.

Los dos filmes dirigidos por Joris Ivens que incluimos en el catálogo de *Sinfonías de Ciudades* son *El Puente* (De Brug, 1928) y *Lluvia* (Regen, 1929). Son dos cortometrajes que carecen del contenido político de otras películas de Ivens. Sin embargo son obras con una gran carga experimental que buscan los efectos de las luces y su reflejo en el movimiento de la ciudad y de sus habitantes. En *El Puente* podemos observar el ritmo de la ciudad y su vibrante actividad a través de los recurrentes medios de transporte y de las máquinas que tanto interesan a los directores que participan en esta corriente fílmica denominada *Sinfonías de Ciudad*.

Otra característica fundamental de los dos filmes de Ivens, pertenecientes a la corriente cinematográfica de las *Sinfonías de Ciudades*, consiste en la influencia de carácter impresionista que se percibe en sus planos. Los temas fílmicos no son captados en sus formas originales, por el contrario aparecen sus estructuras en planos detalle que se convierten en impresiones del momento. La luz natural incide sobre el tema fílmico, de tal forma que será la propia subjetividad del director la que componga las figuras en una toma caracterizada por su condición de momento único elegido por el creador fílmico. Las imágenes tanto del puente como de la lluvia pertenecen a un momento determinado en el que se daban unas condiciones de luz, captados con un encuadre y con una óptica de cámara concreta. Estas premisas dan como resultado una imagen de la estructura del puente y de la lluvia cayendo sobre la ciudad, que responden a la visión personal del director. Estas impresiones visuales no han sido tomadas como unidad de ninguna situación espacial o temporal. Para Ivens lo importante no será representar la realidad en

estos dos filmes, su intención última será elaborar ilustraciones a partir de motivos u temas fílmicos tomados del natural para elaborar las composiciones de los planos (Balázs, 1972, pp. 144 y 145).

Viking Eggeling fue una artista sueco que cultivó distintos artes. Destacó su labor como pintor y cineasta. Tras estudiar Historia del Arte en Italia y descubrir las vanguardias artísticas en París, se instalará en Zúrich donde participa del Cabaret Voltaire y del incipiente grupo de dadaístas en 1918. Poco tiempo después comienza a trabajar para la UFA, Universum Film A.G. (UFA), en Berlín. Desde su llegada a estos importantes estudios, Eggeling intentará plasmar sus inquietudes artísticas a través del nuevo lenguaje artístico: el cine. Fruto de su labor como cineasta realiza *Sinfonía Diagonal*, filme estrenado en 1924, que tardaría tres años en elaborarse. Este cortometraje fue concebido como un poema visual que contiene más de 6.700 pinturas. Esta labor pictórica aparece en los planos del filme como si fuesen los compases de una pieza musical, compuesta con un ritmo de adagio. Es una película de animación abstracta que huye de las encorsetadas estructuras de la narrativa para recoger la captación del movimiento de piezas pictóricas. Podríamos afirmar que estamos ante un filme muy influyente para el posterior desarrollo del grafismo en cine y televisión. Eggeling estuvo vinculado a la Bauhaus y se interesó por las innovaciones en diseño gráfico que se estaban proponiendo desde la escuela de artesanía, diseño, arte y arquitectura fundada en 1919. El propio Walter Gropius impulsó la faceta cinematográfica de la Bauhaus, cuyos miembros realizan reportajes documentales, pues concebían el cine como la ciencia de la observación, películas promocionales de la Escuela y piezas artísticas. A esta última tendencia pertenece el filme de Eggeling, así como las experimentaciones cinematográficas de Moholy-Nagy y Werner Graeff.

Eggeling murió al poco tiempo de estrenarse *Sinfonía Diagonal*, sin embargo su obra fue continuada por el artista alemán Hans Richter que colaboró con Eggeling desde 1921 hasta su muerte y que, por supuesto, trabajó en el proyecto fílmico *Sinfonía Diagonal*.

Hans Richter fue un pintor y cineasta que comenzó su trabajo artístico en el expresionismo pictórico a través del colectivo Der Blaue Reiter. Después estuvo influido por el cubismo y por el movimiento Dada de Zúrich, ciudad en la que se instaló en 1918. En esta ciudad conoce a Viktor Eggeling y comienzan a trabajar juntos, uniéndose a la Asociación de Artistas Revolucionarios en Zúrich. También estuvo muy implicado en el Grupo de Noviembre, de vuelta a Alemania, tras el fin de la Primera Guerra Mundial y colaboró habitualmente con la revista holandesa *De Stijl*.

En 1921 realiza su aclamado filme *Rhythmus 21*, un cortometraje abstracto en el que las figuras geométricas aparecen y desaparecen provocando un baile de figuras pictóricas con una cadencia rítmica muy marcada. Este filme sigue los postulados sobre cine de los futuristas italianos Bruno Corra y Arnaldo Ginna. El futurismo italiano reivindicaba la independencia del cine respecto a otros lenguajes artísticos y la oposición respecto a asumir como propia la narrativa procedente de la literatura. El filme de Richter está muy relacionado con el primer proyecto cinematográfico de Ruttmann *Lichtspiel: Opus I* (1921), estrenado en el mismo año.

Entre 1923 y 1926 junto a Werner Graeff y Mies van der Rohe editó la publicación *Material zur elementaren Gestaltung*. Desde aquí reivindicará la relación simbiótica que puede desarrollarse entre el cine y la pintura, sin imponer al primero ningún tipo de limitación procedente del lenguaje pictórico.

Rennsynphonie (1928) es un filme que puede incluirse en el catálogo de películas pertenecientes a las *Sinfonías de Ciudades*. Se trata de un filme que se inspira de forma clara en la película *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* de Walter Ruttmann. El cortometraje de Richter sigue la estructura narrativa consistente en captar con la cámara un día en las carreras de caballos, desde que los asistentes se dirigen al hipódromo en los medios de transporte, hasta que la carrera tiene lugar y finalizando durante las celebraciones posteriores a la llegada a meta de los jinetes.

Con el ascenso al poder de Hitler en Alemania, Richter se traslada a Suiza y posteriormente Estados Unidos, donde trabajó como profesor de cinematografía en el City College de Nueva York.

Dziga Vertov fue una de las grandes influencias para la mayoría de los directores de las Sinfonías de Ciudades por sus aportaciones al desarrollo del trabajo de edición y montaje cinematográfico. En su juventud escribía poesía y relatos de ciencia ficción, interesándose en estos momentos por el futurismo, y cuando triunfó la revolución soviética, el Comité del Cine de Moscú lo contrató para trabajar en Kino-Nedelia (Cine-Semana), el semanario cinematográfico de noticias de actualidad soviético. Durante esta etapa pone en práctica los postulados sobre el cine que ya anunciaban los futuristas. Con este propósito creará el llamado cine-ojo, cuyas características consisten en huir de todos los elementos habituales del cine convencional, es decir, prescindir de cualquier preparación, evitando el trabajo de preproducción. Tampoco aparecen en estos filmes actores profesionales, no escenarios preparados, ni iluminación, ni efectos preparados. Por el contrario, Vertov pretende captar la realidad tal y cómo es, para convertirla en "verdad", es decir, la realidad que el ojo humano no percibe, a través del montaje y la capacidad que el mismo otorga al creador cinematográfico para transmitir al espectador las ideas que explican la realidad que les rodea. El cine-ojo, de esta forma, se convierte en el cine-verdad, que aplica en la serie de noticiarios que realizó en 1922 (*Kino-Pravda*).

De 1919 a 1922 dirige 4 filmes que representan muy claramente las teorías que Dziga Vertov sostenía en cuanto al cine: *El aniversario de la Revolución* (1919), *La batalla de Tsaritsyn* (1920), *El tren Lenin* (1921) e *Historia de la guerra civil* (1922). Estos filmes se realizaron ensamblando fragmentos de película sin tener en cuenta la continuidad. En efecto, estos filmes presentan un marcado carácter de abstracción al carecer de elementos que fijen el elemento temporal.

El hombre de la cámara (1929) es el filme de Dziga Vertov que encaja perfectamente con las características que definen al resto de *Sinfonías de Ciudades*. La mencionada película recoge el trabajo de un operador de cámara que rueda cómo es la vida en las ciudades soviéticas de los años veinte del

siglo XX. Este filme, además de mostrar claramente el montaje característico que emplea Dziga Vertov, muestra una gran pericia en la realización, con cámaras móviles, travellings, cámara lenta, primeros planos muy cerrados, planos en gran angular y encuadres muy innovadores.

Wilfried Basse fue un documentalista alemán que trabajó con Leni Riefenstahls en el filme *Olympia* (1938). Vamos a destacar dos filmes dirigidos por Basse. En primer lugar, un documental titulado *Alemania entre ayer y hoy* (1933), que fue rodado entre 1931 y 1933 y recoge el final de la República de Weimar y el comienzo del régimen nacionalsocialista. El protagonismo de este filme se concede a las personas y ciudades filmados por Basse en multitud de viajes que hizo por Alemania. *Markt am Wittenberg Platz* (1929), traducido como Mercado en la Plaza de Wittenberg es un filme que capta la instalación de los puestos del mercado y su posterior recogida, donde Basse se interesa por la cotidianidad de un día de mercado en la ciudad.

Ralph Steiner fue un fotógrafo y director de cine, que descubrió la fotografía mientras estudiaba ingeniería química, lo que le sirvió para aplicar sus conocimientos científicos a la resolución de problemas que se le planteaban en la fotografía. En Nueva York entró en contacto con Paul Strand quien le influye en la forma de afrontar el trabajo como artista para buscar una faceta no comercial y más libre. Durante los años veinte del siglo XX trabajó en publicidad y relaciones públicas.

El filme que lo incluye en la relación de cineastas que dirigieron películas adscritas a las *Sinfonías de Ciudades* fue *H2O* (1929). Se trata de un cortometraje con una gran carga de abstracción que capta el movimiento de las corrientes de agua en diferentes cauces y los efectos de luces que se producen sobre ella.

Otra película destacada fue *Cafe Universal* (1934), filme que se caracteriza por la improvisación de su puesta en escena sin apenas preparación, que supone un alegato pacifista basado en dibujos del pintor alemán George Grosz.

Henri Storck, fue un director belga que trabajó en *Misère au Borinage* (1933) con Joris Ivens y con Jean Vigo en el filme *Cero en Conducta* (1933).

La película incluida en el catálogo de *Sinfonías de ciudades* es *Images d'Ostende* (1930). Se trata de un cortometraje dividido en capítulos que describen lugares de la ciudad belga de Ostende. El mar, el canal de la ciudad y el puerto reciben gran importancia en este filme, ya que Storck refleja con detalle la ciudad portuaria.

Jean Vigo fue un importante director de cine francés que murió con tan solo 29 años. Es recordado principalmente por dos filmes: El medimetraje *Cero en conducta* (1933), que describe la insurrección de unos estudiantes de internado y *L'Atalante* (1934), película que descubre las intimidades de una joven pareja de recién casados. Son dos películas con una gran carga poética y que destacan por su sencillez en la puesta en escena.

De entre los cuatro filmes de Jean Vigo, podemos incluir *À propos de Nice* (1930) como película perteneciente a la corriente fílmica denominada *Sinfonías de Ciudades*. Se trata de un medimetraje que no capta una gran ciudad del periodo de entreguerras, sino una ciudad costera. Este centro de vacaciones de la burguesía sirve a Vigo para poner de relieve las diferencias sociales y económicas existentes a través de la filmación de la vida cotidiana que tiene lugar en Niza. El rodaje se hizo captando directamente la realidad, en ocasiones con cámara oculta, para recibir posteriormente el tratamiento subjetivo en la mesa de montaje, como Dziga Vertov proponía en el denominado Cine-verdad.

Manuel de Oliveira es un importante director de cine portugués, que tiene una ingente obra cinematográfica, pese al obligado ostracismo al que fue sometido durante la dictadura de Salazar.

Realizó *Douro, faina fluvial* (1931), su primer filme, que recoge una jornada cotidiana en su ciudad natal: Oporto y su ribera bañada por el río Duero. Este cortometraje tiene la peculiaridad dentro de las *Sinfonías de Ciudades* de tomar

como tema fílmico a una ciudad histórica de provincias y no una gran metrópoli del momento. Sin embargo, las influencias del cine de vanguardia europeo y del montaje cinematográfico de los grandes maestros soviéticos (Vertov, Kuleshov, Pudovkin y Eisenstein) se perciben en un filme que destaca por el perfecto ritmo con el que se suceden los planos.

2.4. Características de las *Sinfonías Urbanas*

Los autores, a los que nos hemos estado refiriendo en epígrafes anteriores, aportan una serie de conceptos sobre las *Sinfonías urbanas* que unen estas películas con la idea de épico, en algunos casos, sinfonía en otros, documentales, cine de vanguardia o, incluso, cine experimental. Con estos términos podemos concluir que las *sinfonías de ciudades* constituyen un heterogéneo grupo de filmes, cuya temática en común les une, además de una semejante actitud en la inquietud por experimentar con el cinematógrafo.

Se trata de películas heterogéneas que no permiten hablar de un movimiento o grupo cohesionado. Les unen características narrativas innovadoras, pues la elaboración en montaje de los filmes no sigue un patrón narrativo clásico ni una acción lineal concreta. Se abandona la tradicional relación causa-efecto de los argumentos habituales en el cine a favor de la recreación en lo estrictamente visual y en la experimentación que evita el cine encaminado a contar historias. Se trata de captar con la cámara cinematográfica imágenes trabajadas desde el punto de vista de su encuadre, composición, movimientos de cámara con el fin principal de reflejar en los filmes la imagen real de las ciudades del periodo de entreguerras. Dependiendo de las influencias vanguardistas que tenían cada uno de los directores de *Sinfonías de Ciudades* se realizan filmes que intentan alcanzar la presencia física real en el plano. Así Vertov y Man Ray en *El hombre de la cámara* y *Emak Bakia*, respectivamente, mostrarán los elementos propios de una temática metacinematográfica; o los ejemplos de Man Ray y de otros cineastas de vanguardia no pertenecientes a la corriente *Sinfonías de Ciudades*, como Moholy-Nagy, realizarán experimentos fílmicos basados en la incorporación de efectos sobre la imagen, como son los rayogramas del primero y las experiencias lumínicas del segundo (Barreiro, 2011, pp. 138 y 139).

Sin embargo existen otras características comunes que podemos añadir a las ya mencionadas y que surgen de las influencias artísticas que toman estos realizadores. En primer lugar debemos indicar que la influencia del movimiento

artístico futurista se puede observar en la mayoría de las *Sinfonías*. El Futurismo fue el primer estilo artístico que reclama al cine como un arte independiente a todos los demás. Marinetti y otros compañeros firman un texto que se dirige en este sentido en 1916 titulado *La Cinematografía Futurista* y publicado en la revista *L'Italia Futurista*. Se propone en este texto que el cinematógrafo debe ser liberado de toda atadura que lo mantenga como un simple medio de reproducción de masas de los contenidos propios de otros artes. Los futuristas quieren reflejar los espacios y lugares para lo que se utilizará la realidad directamente. A esto habrá que añadir la intención de la creación de

“una sinfonía poliexpresiva (...) en la que entrarán como medios de expresión los elementos más dispares: desde el fragmento de vida real a la mancha de color, desde la línea a las palabras en libertad, desde la música cromática y plástica a la música de objetos” (Lorente Bilbao, 2003, p. 62).

Con estas palabras los futuristas pretenden fusionar la imagen real con la búsqueda de una recomposición caprichosa de esta realidad propia de la subjetividad del artista. En sus propias palabras tratarán de potenciar “el genio creador italiano y su predominio absoluto en el mundo” (p. 63). Esta doble intención entre plasmar la realidad y buscar la experimentación con el lenguaje cinematográfico será retomada posteriormente por los artistas que participan en las *Sinfonías de ciudades*.⁶

Gran entusiasta del futurismo fue Dziga Vertov, uno de los más importantes realizadores que se incluyen entre los directores de *Sinfonías de ciudades*, como lo demuestra su película: *El hombre de la cámara* (1929), donde expone todas sus teorías sobre la narrativa fílmica basada en el trabajo de montaje. Una de sus aportaciones fundamentales fue lo que él mismo denominó como

⁶ José Ignacio Lorente Bilbao nos confirma las inquietudes sobre el cine que los artistas futuristas plasmaban en este manifiesto de 1916: “Los futuristas quieren un cine distanciado de la realidad, de la fotografía, de lo delicado, y de lo solemne” (Lorente Bilbao, 2003, p. 62).

cine-ojo que consistía en intentar representar lo que el ojo del espectador no ve en la imagen captada con la cámara.⁷

La obra fílmica de este director constituye la segunda gran influencia común a las *Sinfonías de ciudades*. La figura de Dziga Vertov surge como un gran innovador en cuanto al tratamiento de la información sobre actualidad que realizaba en su trabajo de elaboración de noticiarios cinematográficos. Una de sus principales aportaciones consistirá en la técnica de montaje que practica en sus obras y que trata de conseguir un ritmo perfecto aplicado a las imágenes que nos transmite. El montaje debe encajar perfectamente el ritmo de la escena que estamos viendo. Vertov concedía una gran importancia al montaje y lo consideraba como un elemento que dinamizaba la película. Dentro de la teoría del cine existen dos grandes ideologías que han rivalizado a lo largo de la historia cinematográfica: una primera tendencia que se apoya en una gran valoración del principio de montaje, es decir, el montaje es considerado como pieza fundamental de la narrativa cinematográfica y a través del mismo se consigue el ritmo de la película; y una segunda teoría que desvaloriza el montaje como tal, que debe estar al servicio de la narrativa, entendida como la representación realista del mundo. Según Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, estas dos grandes tendencias se pueden rastrear a lo largo de la historia del cine y son teóricos de las mismas figuras clave como S. M. Eisenstein, de la primera tendencia, y André Bazin de la segunda. Estas dos grandes ideologías del montaje, posteriormente, se fueron influenciando mutuamente y han convivido a lo largo de la historia del cine. En el caso de la primera tendencia se habla del llamado “montaje-soberano”, para señalar la importancia que se daba al montaje. La segunda tendencia desvaloriza el montaje para otorgar lo que Aumont denomina la *transparencia del discurso fílmico* (1996, p. 71).

Dziga Vertov se puede encuadrar en la corriente expuesta en primer lugar, es decir, otorga un papel fundamental al trabajo de montaje en la elaboración de un filme. De esta tendencia será uno de los precursores. Una de sus

⁷ En el capítulo 2 explicaremos en profundidad sus principales teorías y aportaciones en el ámbito del cine, aunque en este epígrafe realizamos un breve análisis de las mismas.

principales características consiste en afirmar que la realidad no aporta nada fuera del sentido que el creador le da. Por lo tanto, esta tendencia establece como esencial la idea de dotar de algún tipo de ideología a la realidad. Verdaderamente, en esta corriente subyace la valoración del subjetivismo del director-creador para realizar un film. Si su intención es dotar de una ideología expresa la realidad, para interpretarla como él la percibe es, en definitiva, la base para establecer la creación basada en la apreciación subjetiva de la realidad por parte del artista. Vertov, como afirma José Ignacio Lorente Bilbao, es el iniciador de este tipo de trabajo de montaje y, por tanto, uno de los creadores de esta narrativa cinematográfica, que se puede encuadrar en toda una experiencia fílmica que luego sería desarrollada por autores-directores de la talla de Kuleshov, Pudovkin o Eisenstein (Lorente Bilbao, 2003, p. 62). Éste último cambiará el concepto del cine-ojo de Dziga Vertov, consistente en plasmar la realidad como es, por el de “cine-puñetazo”. Con esta etiqueta Eisenstein intenta definir su intención de encontrar la argumentación propia, basada en la realidad, pero modificada según la intención del propio director, e insertar las metáforas que el director cinematográfico origine para su utilización como parte fundamental de la narrativa del filme (Gutiérrez Cabrero, 1985, p. 223).⁸

Dziga Vertov trata de huir del tratamiento psicologista del drama tópico y propone como fundamento artístico de las películas organizar los movimientos de los objetos en el espacio, a través de un conjunto artístico rítmico conforme a las propiedades intrínsecas del objeto que se capta con la cámara. Estas teorías las puso en práctica cuando estuvo trabajando en la elaboración del noticiario cinematográfico llamado *Cine-semana*, desde 1918.

Los postulados de Vertov venían fraguándose desde que tuvieron lugar las aportaciones del economista Alexander Malinovski que supusieron una revolución cultural en Rusia. Estas teorías dieron lugar a la “Organización para

⁸ Según hemos observado en la tesis inédita *Arquitectura moderna y cine: su estructura comparada como principio operativo para la comprensión y creación arquitectónica* de Luis Antonio Gutierrez Cabrero, existe una diferencia de opiniones entre Eisenstein y Vertov. Es relevante señalar que para el primero, la captación de la vida por la cámara cinematográfica no es un simple trabajo consistente en captar el movimiento prescindiendo de las fuerzas que lo producen.

la cultura proletaria”, que también influyeron en la Bahuaus. Se trataba de una regeneración de la cultura y consistía, en origen, en una teatralización de la información para difundir los contenidos propagandísticos revolucionarios. Los soportes elegidos para realizar la teatralización de la vida cotidiana serán el diseño gráfico, la producción teatral y el cine. En el caso del diseño debemos hacer referencia, siguiendo las ideas de José Ignacio Lorente, al estilo callejero y nómada que muchos arquitectos europeos de finales de los años 20 toman para sus obras. Mies Van der Rohe, Le Courbusier o Marcel Breuer serán claros ejemplos de este estilo. Todo ello se puede poner en relación las *Sinfonías de ciudades*, que también buscan su tema fílmico en las calles de las urbes. Los pintores post-expresionistas también se encuadran en esta tendencia y toman como objetos pictóricos escenas de la ciudad con todos sus ambientes, incluidos los industriales, los ambientes sórdidos, que reflejan la prostitución y la miseria, etc... Pero también reflejan en sus obras individuos perdidos entre los grandes edificios de la ciudad. Algunos de estos temas también se reflejan en las *Sinfonías de ciudades*.

Debemos señalar que la cultura desarrollada en el periodo iniciado tras la revolución bolchevique, de la que forma parte Dziga Vertov, procede de las teorías propuestas por Marinovski:

“Entre tanto, en Rusia, en 1906, las teorías culturales del economista Alexander Marinovski daban lugar a la “Organización para la cultura proletaria”, conocida como Proletcult, dedicada a la regeneración de la cultura mediante una nueva unidad de ciencia, industria y arte” (Lorente Bilbao, 2003, p. 63).

Las aportaciones de Vertov tienen como origen la mencionada teatralización de la vida, que nada tendrá que ver con la ficción cinematográfica. A partir de este principio establece el método del cine-ojo, que consiste en utilizar el montaje y todos los medios posibles que éste proporciona para unir cualquier situación, objeto, figura, etc..., entre sí estableciendo cualquier lógica de tiempo. Vertov llega, incluso, a descomponer o concentrar el tiempo o a mostrarnos escenas de la vida estableciendo un orden temporal que no puede apreciar nuestro ojo.

Según Lorente Bilbao, fue el propio Vertov el que denominó cine-ojo al cine que pretendía realizar, e iguala este concepto a la grabación de los hechos que observa. Podemos encontrar estas afirmaciones en un manifiesto escrito por Vertov en los años 20 del pasado siglo y titulado *Del cine-ojo al Radio-ojo*. En este manifiesto se define el ideario básico de los *Kinoks* mediante la fórmula compuesta por cine-ojo=cine-grabación de los hechos. Por lo tanto, esta forma de realizar una experiencia fílmica estará basada en la grabación directa de los hechos procedentes de la realidad (Vertov, 1974, p. 301). Sin embargo como ya hemos comentado, los cineastas que realizan este tratamiento cinematográfico demostrarán un gusto por la estética plástica en sus películas que les alejan de la técnica documental y les encuadra en un conjunto de experimentos fílmicos sobre la actualidad de su tiempo. Podemos afirmar que las películas realizadas por Vertov poseen dos componentes esenciales la vocación por captar la grabación de los hechos y el interés por la innovación estética y plástica del lenguaje cinematográfico.

Respecto a la primera componente, el llamado método del cine-ojo se basa en la utilización del montaje y todas sus posibilidades para conseguir los objetivos de plasmación de la realidad, que se puede definir como “el mundo visible”. El llamado “mundo visible” a través del montaje recibirá un tratamiento e intervención del realizador-creador del filme, que supondrá la existencia de una gran carga subjetiva en los filmes de Vertov. El cine-ojo consistirá en un método de experimentación fílmica que se asemeja a un estudio científico-experimental de la realidad y de los acontecimientos que tienen lugar en el mundo. El cine-ojo se concibe como la explicación del mundo que se ofrece a través de los hechos rodados directamente de la realidad y no ficcionados. Estos materiales a través del montaje construyen un relato que ofrece la visión del mundo del creador fílmico, hecho que se consigue a través de la yuxtaposición de materiales que une cualquier hecho, en cualquier orden temporal y, en definitiva, prescindiendo de las leyes de aplicación habitual en la elaboración de una narrativa clásica. Esta forma de editar el material rodado

dará como resultado unos filmes donde la abstracción estará muy presente, huyendo de la narrativa clásica propia de la literatura.⁹

En la película *El hombre de la cámara* Vertov demuestra todas sus teorías y se trata de una de las *Sinfonías de ciudades* más representativas por esta razón. La película trata de recoger el caos que supone, para multitud de personas la vida diaria. La película puede parecer caótica, sin embargo encuentra toda su lógica en la estructura misma del film: montar la cámara y grabar un punto determinado de una ciudad, recogerla llevarla a otro lugar de una ciudad y volverla a poner en funcionamiento para captar otro momento de la vida en la gran urbe. Por lo tanto, el aparente caos de la vida adquiere sentido a través del montaje que otorga todo un orden rítmico visual, es decir, el desorden que se observa en la vida cotidiana retratada encuentra su explicación en la fórmula visual que Vertov consigue a través del armonioso montaje de las imágenes dotando a la película de una cadencia rítmica perfectamente sincronizada con el fragmento de vida que está captando. Desde esta perspectiva estética e ideológica se enfrenta Dziga Vertov a la temática de la urbe. El montaje, como ya hemos mencionado, será la técnica esencial a través de la cual el filme tomará la forma que el director pretende otorgar a la película. El montaje central otorga una gran relevancia a las relaciones visuales que se establecen entre cada imagen en particular y todas las demás imágenes que se pueden encontrar filmadas. De esta forma, se tratará de conseguir en la película el recorrido más lógico para el espectador. Las distintas interacciones que la película ofrece al espectador nos llevan a concluir que toda esta labor narrativa visual implica aportar una carga intelectual al filme, que es fruto de la

⁹ Lorente explica con gran detalle el proceso intelectual que conlleva la elaboración del cine-ojo, que se caracteriza por una evidente carga subjetiva en el resultado final del filme. "El método del cine-ojo es el método de estudio científico-experimental del mundo visible, basado en una fijación planificada de los hechos de la vida sobre la película y en la organización planificada de los cine-materiales documentales fijados sobre la película. El cine-ojo es el cine explicación del mundo visible, aunque sea visible para el ojo desnudo del hombre, es el tiempo vencido..., la concentración y descomposición del tiempo..., la posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden temporal inaccesible al ojo..., utilizando para ello todos los medios de montaje posibles yuxtaponiendo y ligando entre sí cualquier punto del universo en cualquier orden temporal, violando, si es preciso, todas las leyes y hábitos que presiden la construcción del film" (Lorente Bilbao, 2003, p. 64).

perspectiva plástica del director, con la que Vertov se enfrenta a la temática de la gran ciudad.¹⁰

El propio Vertov describió la finalidad que tenía el cine-ojo en una conferencia que ofreció en París en 1929:

“la historia del cine-ojo fue la de una lucha implacable para modificar el curso de la actividad cinematográfica..., para sustituir la mise en scène por el documento, para salir del proscenio del teatro y entrar en el campo de batalla de la vida misma” (Lorente Bilbao, 2003, p. 65).

Como podemos observar, en el fondo de la cuestión residía la intención de desvincular al cine de su utilización para filmar una obra de teatro situando la cámara ante el escenario. Contextualizando la labor de Vertov en la época, fue esencial para conseguir un lenguaje artístico independiente para el cine, desvinculado del resto de artes. Durante los años 20 realiza algunos documentales con este método del cine-ojo, sin embargo a mediados de la década empieza a tener problemas con la censura Stalinista.¹¹ En efecto, Vertov en el filme *El hombre de la cámara* elabora una creación fílmica sin decorados, actores ni guión, siguiendo sus propios postulados teóricos. Su intención será captar la vida urbana cotidiana de una ciudad soviética a través

¹⁰ En el filme *El hombre de la cámara* Dziga Vertov despoja a las secuencias montadas de cualquier material que no se relacione directamente con la visión de la ciudad soviética que el director ruso quiere transmitir al espectador: “entre todas estas interacciones, inter.-atracciones, inter.-empujones de las imágenes, reduciendo la multitud de intervalos a la fórmula visual que mejor expresa el tema del film. Desde esta perspectiva estética e ideológica se enfrenta Dziga Vertov a la temática de la urbe” (Lorente Bilbao, 2003, p. 63).

¹¹ Lorente Bilbao relata las dificultades que los cineastas soviéticos tuvieron con la implantación de una férrea censura a partir del primer plan quinquenal. “Pero tras la realización de diversos documentales a mediados de los años 20 como *Cine-ojo* (Kino-Glaz, 1924) o *Una sexta parte del mundo* (Shestaya Chast Mira, 1926), donde una larga serie de breves títulos intermitentes contrapunteaban las imágenes, con la instauración del primer plan quinquenal, Stalin trata de controlar los contenidos cinematográficos mediante una férrea censura de los argumentos, lo que obliga a presentar los guiones y tratamientos para su supervisión. Vertov termina claudicando frente a las nuevas condiciones y prepara un breve argumento sobre un camarógrafo documentalista que recorre la ciudad, donde trata de dramatizar sus teorías: *El hombre de la cámara* presenta sin decorados, sin actores, sin guión tal y como anuncia en su genérico, un caleidoscopio de la vida urbana cotidiana soviética, a lo largo de un día, captada por la cámara de un inquieto camarógrafo que muestra las imágenes filmadas y a la vez el modo en que éstas son filmadas y tratadas: en una secuencia la acción queda suspendida en una imagen fija que a continuación revela una serie de fotogramas que constituyen la película que un montador examina detenidamente” (Lorente Bilbao, 2003, p. 65).

de una realización basada en continuos movimientos de cámara y angulaciones sorprendentes. Este material será tratado en montaje para construir una obra que homenajee al propio trabajo de post-producción y rodaje como base fundamental sobre la que se estructura el cine-ojo (Lorente Bilbao, 2003, p. 66).

Como podemos observar la censura llevó a Vertov a buscar alternativas para poder realizar proyectos cinematográficos. Así plantea un argumento que por su simplicidad y falta de connotaciones políticas consiguió superar la censura. La película está compuesta por una multitud de puntos de vista sobre distintas ciudades rusas: Moscú, Odessa, San Petersburgo, etc... Todas las imágenes estarán mezcladas y corresponden la mayoría de las veces a lugares de la ciudad difícilmente identificables, primando más la cotidianidad de las escenas que el reconocimiento de lugares señalados. El montaje provoca que la película sea rápida, casi vertiginosa en ciertas ocasiones y pausada en otras, conformando un ritmo narrativo complejo y a la vez muy racional, ya que está directamente relacionado con la escena que capta.

La tercera gran influencia común a la mayoría de las *Sinfonías de ciudades* corresponde al llamado estilo artísitico post-expresionista, como lo denominó el crítico Franz Roh, o también Nueva Objetividad como traducción del término alemán "Neue Sachlichkeit". Esta corriente artística se caracteriza por buscar en su temática plasmar la forma objetiva del mundo pero trasformándola bajo su punto de vista. Sobre todo les gusta representar la vida corriente de su tiempo con su febril ritmo de vida, como explicó Gustav Friedrich Hartlaub, director de una galería de arte en Mannheim. Esta temática corresponde a la línea de post-expresionistas denominada "veristas" y Hartlaub denominó de esta forma a artistas como Otto Dix y George Grosz. Además fue el propio Hartlaub el que inventó el término "Neue Sachlichkeit". El tema de plasmar la vida cotidiana con todo su ritmo acelerado, cierto tono de sátira tratando de desmitificar la evolucionada sociedad europea de principio de siglo y del periodo de entreguerras. La crisis de valores que supuso la I Guerra Mundial provocó un periodo de crítica artística a la sociedad del momento. Estos pintores recogen en sus obras lo que observan en la sociedad alemana en

crisis. Pero también plasman la vida cotidiana, la industrialización y los métodos americanos fordianos de trabajo que acabaron proletarizando a amplios sectores de la población. Estos temas aparecen en algunas de las *Sinfonías de Ciudades*, que buscan retratar, entre otras características y con mayor o menos carga crítica, los acelerados ritmos de vida de los habitantes de una ciudad.

La denominación “Nueva Objetividad” presenta algunos inconvenientes, en su traducción al español como menciona Foster Hal:

“El término “*Neue Sachlichkeit*”, traducido de modo un tanto inadecuado como “Nueva Objetividad” o “Nueva Sobriedad”, fue acuñado por Gustav Friedrich Hartlaub, director de la Kunsthalle de Mannheim, cuando anunció la próxima exposición de nueva obra figurativa de un grupo de pintores alemanes. Prevista en principio para 1923, la muestra tuvo lugar finalmente del 14 de junio al 13 de septiembre de 1925” (Hal, Krauss, Bois y Buchloh Benjamín, 2006, p. 203).

Esta fecha supone el inicio de un nuevo estilo artístico que incluye a nombres tan importantes como: Max Beckmann (1884-1950), Otto Dix (1891-1969), George Grosz, Alexander Kanoldt (1881-1939), Carlo Mense (1886-1965), Kay H. Nebel (1888-1953), Georg Scholz (1890-1945) y Georg Schrimpf (18889-1938). Hartlaub percibe desde un primer momento la lealtad que los artistas de este estilo demostraban hacia la realidad tangible.

Siguiendo las aportaciones de Hal, ya en la época el crítico e historiador del arte Franz Roh denominó a este estilo como “realismo mágico”. La distinción entre *Verismus*, tendencia que trató de plasmar la realidad tal cuál es, y el *Ingrismus*, término derivado de Ingres (pintor francés de principios del siglo XIX). Ambas tendencias compartían el concepto de claridad, el *Ingrismus* desde un sentido más formal, y el *Verismus* en un sentido más objetivo. Hal propone una diferencia más, pero también establece una serie de características comunes entre ambas corrientes:

“En el *Ingrismus* la definición de claridad se deriva de la antigüedad, en el *Verismus* se deriva de la máquina. Y aunque ambos podrían ser mundos incompatibles, en ambos mundos es la verdad objetiva lo que domina. Esta oposición entre la verdad del oficio y la antigüedad, por una parte, y la verdad de la máquina por otra, tuvo su origen, sin embargo, en un conjunto de conflictos mucho más fundamentales. En primer lugar, en el cisma social entre una adopción entusiasta de la modernización industrial conforme a las líneas de los tan cacareados “americanismo” y “fordismo” (fuentes de innumerables modas y cultos en la Alemania de Weimar) y una reacción violenta y pesimista contra estos procesos de mecanización y racionalización industrial” (p. 204).

El verismo será la tendencia que más influyó sobre la corriente de las *Sinfonías de ciudades*, porque los directores de estas películas tratarán de plasmar la ciudad como es, con un sentido más objetivo. La forma en la que se presenta la imagen quedará transformada por el montaje y la elección de planos sobre la ciudad, lo que provocará el subjetivismo artístico que ya hemos mencionado (Hal, Krauss, Bois y Buchloh Benjamín, 2006, p. 205).

Este estilo tuvo su mejor representación en la arquitectura, como el propio Hartlaub afirma en una carta publicada en el libro *Historia de la arquitectura moderna* escrito por Kenneth Frampton. Hartlaub nos explica el espíritu cínico y de resignación del movimiento con respecto a la sociedad alemana del periodo de entreguerras. Pero posee cierto espíritu positivo debido al entusiasmo por la objetividad de plasmar lo que observan en la vida cotidiana. La crítica respuesta del Dadaísmo a la sociedad europea que provocó la I Guerra Mundial ahora queda suavizada por la propia evolución de los años 20. Las grandes metrópolis comienzan a desarrollarse y provocará fascinación a la vez que se continúa con cierta visión crítica heredada del Dadaísmo. Sin embargo, es preciso mencionar que la mejor representación de la “Nueva Objetividad” la encontramos en la producción arquitectónica y musical realizada en este estilo, en opinión de Hartlaub:

“La expresión Neue Sachlichkeit en realidad la acuñé yo en 1924. Un año después se celebró la exposición de Mannheim que llevaba el mismo nombre. La expresión debía aplicarse realmente como etiqueta de ese nuevo realismo que tenía cierto sabor socialista. Hacía referencia a esa sensación general de resignación y cinismo que se tenía por entonces en Alemania, después de un periodo de exuberantes esperanzas (que habían encontrado su válvula de escape en el Expresionismo). El cinismo y la resignación forman el lado negativo de la Neue Sachlichkeit; el lado positivo se expresa en el entusiasmo por la realidad inmediata como resultado de un deseo de tomarse las cosas de un modo completamente objetivo, apoyándose en fundamentos materiales y sin asignarles inmediatamente unas implicaciones ideales. En Alemania, esta sana desilusión tiene su mejor expresión en la arquitectura. G.F. Hartlaub. Carta a Alfred H. Barr Jr., julio de 1929” (Frampton, 1998, pp. 132-136).

Con un estilo que se fundamentaba en la innovación del uso de materiales y su tratamiento objetivo, arquitectos como Bruno Taut, Erich Mendelshon y Hans Poelzig trataron de diseñar obras con criterios basados en la sencillez, huyendo de los excesos estilísticos del estilo predecesor expresionista. Construyeron obras con carácter eminentemente funcional y práctico y su aplicación alcanzó nuevos proyectos urbanísticos con el fin de satisfacer las necesidades colectivas de las masas sociales. Precisamente las masas sociales que podemos observar en las calles de las metrópolis del momento. Estas ciudades se encontraban en plena expansión y se estaban construyendo basándose en proyectos que propugnaban valores como funcionalidad, sencillez y accesibilidad para las colectividades. Podemos observar estas características urbanísticas en algunas de las *Sinfonías de ciudades* como la película que nos ocupa *Berlín Sinfonía de una ciudad*. Estas premisas del estilo arquitectónico perteneciente a la “Nueva Objetividad” fueron publicadas y recogidas en revistas especializadas de la época como *ABC: Beiträge für Bauen* (Contribuciones a la construcción), donde escribían los arquitectos y diseñadores responsables de este estilo.

La objetividad basada en la sencillez se puede encontrar en las *Sinfonías de ciudades*, porque son películas donde la planificación de la escena destaca por su simplicidad, huyendo de la complejidad que sí se da en las técnicas de montaje que ya hemos señalado. José Ignacio Lorente menciona que Vertov trataba de huir de la artificiosidad teatral de los filmes de ficción (Lorente Bilbao, 2003, p. 66).

Por todo lo mencionado en este último epígrafe, tres fueron las principales influencias en la elaboración de la mayor parte de las *Sinfonías Urbanas*. Las teorías futuristas sobre cine, las experiencias fílmicas de Dziga Vertov, junto con todas las propuestas del cine soviético y las teorías culturales bolcheviques, y, por último, la influencia del movimiento post-expresionista, basado en la captación de la nueva sociedad urbana e industrial del periodo de entreguerras, conforman un conjunto de tendencias y movimientos artísticos de vanguardia que asimilan y aplican los directores de las *Sinfonías Urbanas*.

Como ejemplo podemos mencionar la película *A propósito de Niza* (À propos de Nice, 1930). Se trata de un filme que no está planificada a partir de una puesta escena preconcebida. *A propósito de Niza* está constituida por multitud de secuencias rodadas con cámara oculta por las calles de la ciudad francesa de Niza. Con esta cámara oculta se consigue una mayor verosimilitud con la vida corriente que tiene lugar en Niza. Pero en el montaje sí se puede observar las teorías de Dziga Vertov y toda la carga subjetiva e ideológica que transmite esta película. Fue Boris Kaufman, otro hermano de Vertov, quien participó en la elaboración de la película, que nos muestra como conviven a escasos metros de distancia la ociosidad del turista burgués con los trabajadores pobres en una de las ciudades con más afluencia de turistas del periodo de entreguerras.¹²

¹² Jean Vigo sufría de tuberculosos, razón por la que tuvo que trasladarse a una zona de clima más propicio para tratar su enfermedad. En Niza encontrará un lugar propicio para ello, además de conseguir trabajo como ayudante de cámara en una pequeña empresa local. Con su propia cámara Vigo ideó realizar un filme sobre la ciudad de Niza, proyecto que interesó a Mikhail y Boris Kaufman, hermanos de Vertov. La temática central del filme consistía en captar el aburrimiento de la clase alta y la lucha por sobrevivir de los pobres habitantes de los barrios bajos en Niza. Como Vigo y Kaufman no pudieron entrar en el interior de los casinos, decidieron rodar los planos por las calles y desde sitios públicos, confiando en la fuerza de las propias imágenes y en el trabajo de edición del material rodado (Lorente Bilbao, 2003, p. 68).

2.5. Las vanguardias artísticas y el cine

Primeramente es necesario realizar un breve repaso a los inicios del cine como medio de expresión artística. La primera utilidad que se encontró al cine fue como medio de reproducción del movimiento. Este uso hizo del cine un lenguaje nuevo con características propias que lo convertían en un nuevo arte. Sin embargo, el desarrollo comercial posterior llevó al cine a intentar adoptar el aspecto visual de artes totalmente diferentes. Así se realizaron intentos de reproducir obras teatrales, cuentos o novelas. Pero el cine consiguió abandonar este lastre para centrarse en la creación de historias que reúnen por un lado el subjetivismo propio del autor-director de la película y por otro la realidad de unos hechos que se captan a través de la cámara.

Como ya hemos comentado anteriormente, es la captación del movimiento la característica principal del cine, y esa propiedad constituye la principal diferencia respecto de la pintura y de la fotografía. De esta forma, la semejanza con la realidad es mayor en el caso del cine y se establecen nuevas conexiones con la misma. Una relación fundamental con la realidad, que hasta ese momento no había sido posible captar por otro lenguaje artístico, es la temporalidad, elemento esencial que se une al espacio para conformar un nuevo lenguaje artístico: el cine. Solamente el cubismo analítico había llegado a vislumbrar la representación simultánea de las sucesivas visiones de un mismo elemento (Torán, 1985, p. 187).

De los tres movimientos que conforman las primeras vanguardias que aparecen en el siglo XX, el expresionismo pictórico de los grupos Die Brücke y Der Blaue Reiter no prestó atención al cine. No obstante sí presentarán similitudes el expresionismo y el nuevo invento en cuanto a la iconografía de las obras urbanas del grupo *Die Brücke* y los filmes que se califican como *Sinfonías de Ciudades*. En cambio el futurismo y el cubismo investigan por un camino paralelo al seguido por los creadores cinematográficos durante las primeras décadas del siglo XX. De una parte, el maquinismo futurista valora del cinematógrafo la posibilidad de terminar definitivamente con el arte basado en

el aura del objeto artístico único, con un mecanismo técnico que permite hacer infinitas copias exactamente iguales, en un proceso mucho más vinculado a la producción industrial que los futuristas admiraban. De otra parte, los análisis del espacio y del tiempo que el cubismo estaba llevando a cabo podrían tener continuidad en la experimentación cinematográfica, pues el tiempo es un elemento fundamental de la narrativa cinematográfica y el perspectivismo filosófico se convierte en parte esencial del montaje, porque tanto la mirada subjetiva que compone un creador cinematográfico a la hora de ordenar en post-producción el material rodado, como la lectura que cada espectador realice de la obra fílmica conlleva diferentes puntos de vista de un mismo material rodado. Aún así, tanto los cubistas como los futuristas mostraban una diferencia insalvable con el mundo del cine, los artistas de las mencionadas vanguardias trabajaban desde la perspectiva de la historia del arte y de la alta cultura, mientras el cine no se percibía como un invento que produjera formas artísticas, sino que por el contrario era un instrumento para espectáculos populares (Sánchez-Biosca, 2004, p. 30).

Las vanguardias comienzan a considerar las posibilidades del cine para explorar el nuevo medio en cuanto a la representación del movimiento, como Picasso había planteado hacia 1912 al considerar que la capacidad del cinematógrafo para crear la sensación de movimiento en el espectador sería única para permitir reproducir el movimiento, pues las artes plásticas carecían de esa capacidad (p. 31). El artista Léopold Survage fue el primero en proponer un filme basado en animaciones abstractas. (Elder, 2008, p. 111) La serie de obras *Ritmo Coloreado* estaban destinadas a ser animadas mediante proyecciones cinematográficas con colores y movimiento espacial, con el fin de crear sensaciones en el espectador. La idea de Survage consistía en que las imágenes adoptaran una dinámica conjunta formando *sinfonías de color*, pero acabó por exponerlas por separado entre 1913 y 1914. Para obtener el apoyo en la producción cinematográfica solicitó la ayuda de la compañía Gaumont y financiación para realizar estos filmes abstractos. Es relevante, como precedente de gran influencia, que estas experiencias cinematográficas experimentales hubieran sido anteriores a los proyectos desarrollados por Viking Eggeling y Hans Richter, quienes realizaron *Rennsynphonie* (1928),

cortometraje considerado perteneciente a la corriente fílmica *Sinfonías de Ciudad*. También experimentaron con la cinética de las figuras de colores, animando estas figuras unos pocos años después del proyecto ideado por Survage. Otros intentos del ámbito artístico por trabajar con el nuevo invento cinematográfico llegaron de la mano de Kandinsky, quien proyectó realizar una colaboración con el músico atonal Arnold Schönberg para rodar una composición lírica denominada *Die Glückliche Hand* y la filmación de la pieza de teatro *Der Gelbe Klang* (Sonoridad amarilla), obra escrita por el propio Kandinsky hacia 1908. Ambos trataban de conseguir una obra sintética que no permitía la independencia del cine con respecto a otras artes tradicionales para conseguir nuevas sensaciones estéticas, sumando las potencialidades del cine y de otros medios de expresión artística. Sin embargo fueron los futuristas quienes publicaron un manifiesto pionero sobre el cine que se titulaba *La cinematografía futurista*, que apareció en la revista *L'Italia futurista* en 1916. Los firmantes del manifiesto (Arnaldo Ginna, Marinetti, Emilio Settimelli, Giacomo Balla y Remo Chiti) fueron artistas del movimiento futurista que valoraban el nuevo invento como el triunfo del maquinismo en la representación artística, pero concebían el cine como una síntesis de diferentes lenguajes artísticos: pintura, escultura, dinamismo plástico, elementos gráficos, ruidismo, arquitectura y teatro sintético. Esta amalgama de elementos que conforman el cine parece dejar poco espacio a la independencia del mismo como lenguaje artístico propio, aunque en esa sinfonía poliexpresiva reside uno de los primeros intentos para reivindicar el cine como espectáculo de feria o elemento de reproducción masiva de obras de teatro. Es digno de ser destacado uno de los escasos intentos de los futuristas por realizar producciones cinematográficas: *Vita futurista* (1916) de Arnaldo Ginna, filme basado en la vida habitual de un futurista (Sánchez-Biosca, 2004, p. 31).

Pero fue en el periodo de la posguerra de la Primera Guerra Mundial cuando se produjo un encuentro definitivo entre el cine y la vanguardia artística, en el que los cineastas se posicionan como creadores que representan con el cinematógrafo la realidad que les rodea. Si consideramos que la condición de vanguardia se puede otorgar a los avances narrativos, de realización, fotográficos, de iluminación, etc... en el cine debe ser calificado con esta

denominación las obras fílmicas de directores como von Stroheim, Murnau, Sjöström o Griffith, cuyo film *Intolerancia* (1916) fue muy influyente para muchos directores soviéticos de los años veinte. La vanguardia cinematográfica debe incluir también a aquellos artistas polivalentes que procedían de otras disciplinas y que también sintieron interés por el cine. Sin embargo será el llamado cine puro, integral o abstracto el que siempre se califica como vanguardista, aunque parece que esta catalogación restrictiva del cine de vanguardia asociada únicamente a esta corriente fílmica procede de estudios vinculados más a otros lenguajes artísticos y no tanto a investigaciones propiamente cinematográficas. Algunos de los directores que pueden vincularse con esta última corriente del cine de vanguardia (Viking Eggeling, Hans Richter o Walter Ruttmann) realizaron filmes que se centraban en captar con la cámara cinematográfica la ciudad contemporánea.¹³

En los años veinte también se inicia una verdadera industria cinematográfica, que incluye el elemento de crítica especializada, el espectáculo, un circuito de salas para la proyección de filmes y un público que asiste masivamente a su visionado. Pero todo esto no supone una dificultad al desarrollo del cine como lenguaje artístico. De esta forma, la calificación de un filme como obra de vanguardia puede abarcar toda producción cinematográfica, que consiga evolucionar en algún sentido al cine como medio de expresión artístico y que aúne experimentación formal o temas vanguardistas con la difusión para las masas de espectadores. Sin embargo la condición de vanguardia cinematográfica se vincula muy directamente con la obra de élite procedente en muchos casos de artistas plásticos para su exhibición en galerías de arte. Por ello, la calificación como obra cinematográfica de vanguardia a un determinado filme es compleja, aunque en esta investigación evitamos el problema porque las denominadas *Sinfonías de ciudades* son filmes que entran dentro del llamado cine puro, integral o abstracto y, por lo tanto, las consideraremos sin la

¹³ Ruttmann y otros artistas del avant-garde enriquecen el lenguaje cinematográfico como un medio que dispone de nuevas técnicas formales empleadas en rodar temáticas que hasta ese momento no habían sido utilizadas para desarrollar proyectos cinematográficos. La ciudad con todos sus elementos característicos (ociales, infraestructuras, ocio, urbanismo, etc...) atrae la atención de los cineastas de la vanguardia cinematográfica (Sánchez-Biosca, 2004, p. 32).

menor duda como obras de la vanguardia cinematográfica del periodo de entreguerras.¹⁴

En Europa durante la década de los años veinte tres ciudades fueron testigos de una relevante relación entre artistas plásticos y cineastas: París, Berlín y Moscú. En la capital francesa desde muy pronto comenzaron a crearse cineclubs, crítica especializada en cine y un público específico que acudía a las salas de proyección. En Moscú se realizan propuestas más radicales bajo el manto de un estado revolucionario que llegó a institucionalizar una vanguardia oficial, cuya experimentación se realizaba paralelamente a la alfabetización de las masas pues ahora empezaban a demandar y consumir productos culturales. La ciudad de Berlín por su posición geográfica en el centro de Europa actúa como vertebradora de las diferentes corrientes artísticas de la vanguardia que procedían tanto de occidente como de oriente: fue la puerta de entrada a occidente del constructivismo soviético, pero también el expresionismo seguía siendo la vanguardia dominante en la capital alemana. Quizás fue en el terreno político donde con más fuerza se notó la fractura que convulsionó Alemania durante el periodo de entreguerras, ya que en su sociedad germinaron tanto ideas revolucionarias como el nacionalismo y este clima inestable contribuyó a una dramática fractura de su riqueza cultural. Hubo otras ciudades que también tuvieron relevancia como centros de desarrollo de la vanguardia, pero estas tres metrópolis acogieron prácticamente a la totalidad de los artistas e intelectuales de este periodo. París fue el centro cultural donde se originó y desarrolló el cine cubista, parte del dadaísta y del superrealista. Berlín tuvo en el cine expresionista el principal foco de producción cinematográfica, pero también la Nueva Objetividad, que tanto influyó a Walter Ruttmann como director de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Berlin: die Sinfonie der Grosstadt, 1927), el llamado Kammerspielfilm de Max Reinhardt y, por supuesto, el cine abstracto. Moscú desarrolló una producción

¹⁴ Nos referimos al Absolute film, que se define como el movimiento cinematográfico que se inicia en Alemania en la década de 1920. Los artistas de vanguardia que realizan obras cinematográficas pertenecientes a este movimiento son los alemanes Hans Richter, Walter Ruttmann, Oskar Fischinger y el sueco Viking Eggeling. Su objetivo era aproximarse a la abstracción en movimiento para la creación de un lenguaje abstracto nuevo, con ciertas similitudes con el lenguaje musical. Ruttmann calificaba su propio trabajo como pintura en el tiempo. Sus investigaciones se centraban en la luz y en la dimensión del tiempo, que no podía ser representado en las artes visuales estáticas (Sánchez-Biosca, 2004, p. 33).

cinematográfica de vanguardia marcada por el cine de clara influencia futurista de Vertov, la llamada Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS), también de influencia futurista, el cine lírico de Pudovkin, discípulo aventajado de Lev Kuleshov quien fue responsable de esenciales teorías del montaje cinematográfico, y el cine de atracciones de Eisenstein. El período de inicio del cine de vanguardia cinematográfica es breve por la aparición a finales de la década de los años veinte del cine sonoro. En el contexto de la posguerra y con el estreno de *El gabinete del doctor Caligari* (1920) de Robert Wiene, que constituye un filme esencial por aunar vanguardia artística en su realización, además de éxito de público y una producción propia de la industria cinematográfica, se desarrolla un relevante cine de vanguardia que no tuvo tanta continuidad en la década siguiente debido a la fuerte conflictividad social que desembocó en el ascenso de los totalitarismos y la politización de artistas e intelectuales. Será una década donde se abandona la experimentación para realizar obras más cercanas al realismo que intentan llegar de una forma más directa a los espectadores (Sánchez-Biosca, 2004, p. 34).

2.6. El lenguaje cinematográfico: Narrativa y Montaje

Eisenstein no sólo recurre al montaje de atracciones en sus obras, incorporando elementos propios del music hall o del circo. Fue un pionero de la narrativa cinematográfica, estructurando sus filmes con técnicas de montaje procedentes de los experimentos realizados en la Escuela de Cine de Moscú, aunque también incorporó influencias de otros cineastas soviéticos del momento y, por supuesto, aportaciones propias que han sido esenciales para el desarrollo de la técnica del montaje en cine. Siendo una característica fundamental de las *Sinfonías de ciudades* la relevancia que se otorga al montaje en estos filmes, es fundamental explicar brevemente los tipos de montaje que Eisenstein señaló y explicó en los años 40 del pasado siglo.

En primer lugar el montaje métrico, que se define como la forma de encadenar planos atendiendo al criterio de longitud de los mismos. El empalme de los fragmentos seguirá la cadencia de los compases de la música. La tensión se consigue acelerando la mecánica, es decir, acortando los fragmentos para respetar la proporción inicial. El método original utiliza un compás de 3/4, tiempo de marcha o vals, usado por Kuleshov, con sus variantes 2/4, 1/4, etc... El método fue desembocando en compases de una complicada irregularidad (16/17, 22/27, etc...). Estos compases al ser contrarios a la ley de números simples dejan de basarse en las sencillas afinidades que constituyen el montaje métrico, pues este tipo de montaje siempre debe buscar claridad de expresión para lograr su máxima efectividad. Esta forma de componer es común a otras artes, además de su aplicación en el ámbito musical y cinematográfico. En este sentido, podemos señalar otros ejemplos de montaje métrico en la arquitectura o en el uso del color en la pintura, donde se tienden a realizar estructuras con la cadencia medida de un compás a la hora de acometer la elaboración tanto de obras arquitectónicas como pictóricas (Eisenstein, 1999, p. 127).

Un ejemplo del montaje métrico lo podemos encontrar en el filme *El undécimo año* (1928) de Dziga Vertov. En este medimetro documental podemos

percibir un encadenado de planos realizado con lógica métrica, pero con un sistema tan complejo que es difícil descubrir la ley proporcional que estructura el montaje. No se trata de conseguir una percepción exacta por parte del espectador de la métrica utilizada, sino que, por el contrario, la intención será que la impresión sensitiva del orden llegue al público de una forma muy discreta. El espectador al percibir la cadencia de montaje del filme, se introducirá en el visionado y su atención quedará definitivamente atrapada. También puede realizarse el montaje métrico alternando fragmentos con una longitud de planos determinada seguidos de otra fracción de metraje de una medida distinta¹⁵. Como ejemplo de un filme montado a base de fragmentos con diferentes longitudes podemos señalar *El fin de San Petersburgo* (1927) de Pudovkin. En este largometraje podemos observar como el contenido que se integra dentro del cuadro queda subordinado a la extensión absoluta del fragmento considerado. El fragmento domina sobre el plano, estableciendo un criterio que tiene en cuenta a la secuencia como unidad total. Como resultado se obtiene un montaje final donde es habitual observar secuencias sinónimas, debido a la extensión de las mismas.

El montaje rítmico obedece a una lógica similar al anterior montaje métrico, es decir, la longitud de los fragmentos es determinante para establecer el montaje de los planos, pero también el contenido recogido en el cuadro será un criterio fundamental que recibe la misma consideración que la norma relativa a la extensión de los fragmentos. Las longitudes no siguen unos tempos exactos prefijados sino que, por el contrario, se produce una determinación de las extensiones de planos y secuencias mucho más abstracta, con una relación entre los fragmentos también más elástica. En este caso la longitud de los fragmentos no obedece a reglas matemáticas determinadas según una fórmula métrica. En cambio se tendrá muy en cuenta las peculiaridades del fragmento y la extensión prevista según la estructura de la secuencia. Pueden combinarse el montaje métrico y el rítmico, para conseguir un resultado final donde la

¹⁵ Eisenstein escribe sobre el filme de Vertov *Año once*, incluyéndolo por su trabajo de edición dentro de la tipología de *montaje métrico*, que el mismo Eisenstein describe a nivel teórico: "Puede hallarse un ejemplo similar en *Año once*, de Vertov, en el cual la pulsación métrica es tan compleja, matemáticamente, que solamente puede descubrirse por medio de un tiralíneas la ley proporcional que lo gobierna. No puede percibirse por impresión, sino por medida" (Eisenstein, 1999, p. 128).

cadencia de los planos y su contenido se compaginen. Este tipo de montaje podemos encontrarlo en una secuencia que acelera la sucesión de planos con respecto a otra secuencia, debido a la intención de reforzar la intensidad del momento. En el filme *El acorazado Potemkin* (1925) de Eisenstein podemos observar como en la secuencia de la carga de los soldados en la escalera de Odessa, se busca un montaje que destaque los pies de los soldados para asemejarlos al redoblar de un tambor, incumpliendo las exigencias de métricas de un montaje que sigue una determinada ley matemática. Los pies cada vez se aceleran más con planos más cortos y el cochecito del niño sirve como acelerador progresivo de los mencionados pies.¹⁶ La música puede ayudar a ajustar un montaje métrico, sin embargo para realizar el montaje rítmico el contenido de la secuencia debe estar perfectamente ajustado y la música no puede suplir una descoordinación de este último elemento.

Si el montaje rítmico atendía al movimiento dentro del cuadro o a las líneas de algún objeto inmóvil que deben atrapar la mirada de los espectadores, el montaje tonal se define como la forma de estructurar los planos de un filme teniendo en cuenta como criterio fundamental el tono general del fragmento rodado. Será fundamental el matiz general de los planos y el concepto de movimiento, que en este tipo de montaje se refiere a cualquier aspecto del plano. La perspectiva de valorar el tono del fragmento es compatible con establecer medidas exactas en la extensión que los planos deben alcanzar al realizar el montaje final. La tonalidad de color de los planos rodados puede ser el criterio esencial para encadenar los planos en secuencias, pero también puede serlo la iluminación natural o artificial con la que se realizaron los planos. De esta forma se puede establecer una determinada temperatura de color para una secuencia concreta, estableciendo otro color para el siguiente fragmento. El tono escogido para montar secuencias puede venir por la iluminación o temperatura de color que se pretenda dar a una secuencia. Otra posibilidad es

¹⁶ Se trata de una secuencia esencial en la estructura narrativa del filme *El acorazado Potemkin*, que el propio Vertov explica de la siguiente forma: “Este redoblar, que no está sincronizado en el ritmo de los cortes, llega destiempo siempre, y la misma secuencia es completamente diferente en sus solución a cada nueva aparición. La final sacudida de tensión está suministrada por la transferencia del ritmo de los pies que bajan a otro ritmo, otra clase de movimiento descendente –el siguiente nivel intensivo de la misma actividad–, el cochecito de niño que cae rodando escaleras abajo”(Eisenstein, 1999, p. 129).

establecer un tono basado en las vibraciones rítmicas que se dan en los movimientos emocionales de los personajes que aparecen en los planos. Se trata de una construcción tonal de la escena basada en la tradición del montaje rítmico, que es una variación del montaje métrico, atendiendo a un criterio único de un efecto concreto incluido en el plano. La cadencia de movimiento que nos dirige hacia el montaje rítmico puede llegar de detalles casi imperceptibles como son la agitación del agua, el balanceo de barcas, el humo de chimeneas, el vuelo de aves, etc... Las variaciones de luces pueden suponer vibraciones ópticas al incorporar movimiento en un mismo fragmento rodado y ofrecen la posibilidad de ser aprovechadas para realizar el montaje atendiendo a estas modificaciones tonales, que enriquecen el trabajo combinando movimiento como cambio en la intensidad de la luz con movimiento como vibración de la luz. El montaje tonal se caracteriza por reforzar los momentos de tensión, es decir, si concebimos el filme como si fuera una pieza musical, este tipo de montaje intensifica la dominante para impactar de forma determinante en el espectador. Indicamos como ejemplo claro del montaje tonal una secuencia que combine diferentes elementos en movimiento que discurren desde la fuerza del viento, caracterizada por su intensa dinámica, a la fuerza motriz de los torrentes de agua, efecto amplificado por unas faldas que se van hinchando por el aire y por unas gavillas de la siega esparcidas. En este ejemplo podemos observar un montaje que basa su criterio de elaboración en el elemento común del viento y en su dinámico movimiento reflejado a través de diferentes formas. Ese el tono esencial que marca la coherencia en el montaje del ejemplo señalado. Es habitual en este tipo de montaje realizar secuencias que incorporan una evidente intensificación de lo dinámico, para pasar posteriormente a una secuencia donde se refuerza lo estático. Resultan muy útiles estas divisiones para realizar separaciones de secuencias en función de la importancia que posea cada una de ellas, otorgando más relevancia al movimiento o a la pausa dependiendo de la intención del creador fílmico (Eisenstein, 1999, pp. 130-133).

Como podemos observar, el montaje métrico del principio se va haciendo más complejo hasta llegar a una categoría superior que consigue construir un montaje más rico en matices y significados. Un paso más en la evolución hacia

un trabajo de montaje más completo nos llevará a estructurar todas las secuencias en base a criterios tonales, que deben integrarse en un planteamiento común a todo el filme. Las secuencias quedarán unidas en un montaje acorde a un proyecto inicial, estableciendo un tipo de montaje armónico que concibe la unión de los fragmentos rodados a través de un cálculo colectivo de todos los planos. Con el montaje armónico se establece una coloración acorde con la emoción que se pretende transmitir a una percepción fisiológica. Para conseguir este objetivo nos podemos servir de los cuatro tipos de montaje indicados, pues unos son la evolución natural de los otros: entre la métrica y la rítmica el cambio se produce a partir de la longitud del plano y del movimiento dentro del cuadro. El montaje tonal parte del choque que se produce entre los principios rítmicos y el tono general del fragmento y, finalmente, el montaje armónico procede del conflicto entre el tono principal del fragmento como dominante y la armonía que todos los elementos de la secuencia deben guardar, así como el perfecto encadenamiento con otros fragmentos del filme. De las apreciaciones obtenidas del estudio del montaje-construcción de un filme se puede realizar un acercamiento analítico a una obra cinematográfica desde un punto de vista pictórico, sabiendo que lo pictórico mantiene un fuerte contraste con el cine en cuanto a la realidad fisiológica que representa una y otra, pues la verosimilitud en la captación del movimiento tomado directamente de la realidad del cine diverge de la representación pictórica. El plano del filme indiscutiblemente mantiene una fuerte influencia pictórica, sin embargo no se puede estudiar una obra fílmica simplemente aplicando observaciones de carácter pictórico, como hacen algunos pintores de la época, entre ellos el pintor fundador del suprematismo Kasimir Malevich (p. 134).

El criterio pictórico para el estudio del montaje construcción en una obra cinematográfica puede utilizarse en un sentido más amplio. El conflicto que pueda surgir en el análisis debe ser resuelto siempre desde la perspectiva de lo fílmico en general y del montaje en particular, sin que otros criterios o elementos puedan desvirtuar el estudio. La cinematografía siempre empieza con el encuentro de dos componentes fundamentales: el movimiento y la vibración. Estos elementos lo diferencian de cualquier otro arte. El conflicto que

tiene lugar en pintura entre lo pictórico y el horizonte no tiene verdadera importancia que sea un choque entre estática y dinámica o la diferenciación en la iluminación de elementos. Sólo desde el punto de vista de elementos cinematográficos tales como la vibración de la luz, o de un conflicto entre la forma de un objeto y su iluminación, etc... podemos analizar el fragmento como construcción-montaje de una obra fílmica.¹⁷

Existe una categoría más de montaje, que nos sirve para completar esta clasificación, y aunque la catalogación indicada no es una división estricta de tipos de construcción de obras cinematográficas, sí nos sirve para encuadrar los tipos de trabajo de montaje desarrollados durante el periodo de entreguerras. En 1929 fue cuando Eisenstein escribió el artículo que hemos tomado como referencia para realizar esta categorización, justo en la época en la que se estaban realizando la mayor parte de las *Sinfonías de Ciudades*, filmes que presentan en su trabajo de post-producción los tipos de montaje que hemos indicado. La quinta y última categoría corresponde al montaje intelectual, que se define como la búsqueda de la yuxtaposición de efectos de índole intelectual. Las vibraciones y movimientos que definen el montaje y, más tarde, el tono de un fragmento que fluye de forma armónica tienen una explicación intelectual, un pensamiento reflexionado por el creador fílmico y una intención comunicativa con el espectador del filme. Este último tipo de montaje está llamado a resolver el conflicto-yuxtaposición que se produce entre la complejidad del pensamiento intelectual de una creación fílmica y su correcta implementación en forma de imagen en movimiento, para que el espectador perciba tan sutil concepto. Al resolver este conflicto el cine podrá incorporar reflexiones propias de las más variadas disciplinas (ciencia, arte, política...), convirtiendo al cine en una síntesis del conocimiento y en el invento que revolucionará el arte. Eisenstein confía, al igual que Vertov, en las importantes

¹⁷ En el lenguaje cinematográfico confluyen multitud de elementos que deben confluir en conveniente proporción y correspondencia. Este objetivo en el trabajo de creación fílmica conlleva un tipo de montaje armónico, que Eisenstein describe de la siguiente manera: "La verdadera cinematografía empieza solamente en la colisión de varias modificaciones en el cine de movimientos y vibración. Por ejemplo, el conflicto pictórico de figura y horizonte (no tiene importancia que sea un conflicto de estática o de dinámica). O la alternativa de fragmentos diferentemente iluminados, únicamente desde el punto de vista de antagónicas vibraciones de luz, o de un conflicto entre la forma de un objeto y su iluminación, etc." (Eisenstein, 1999, p. 135)

posibilidades del cine como sistema de concienciación social, primero, y política después, con el fin de movilizar a las masas sociales en busca de la revolución comunista (pp. 137 y 138). Para los partidarios y defensores de la revolución rusa de octubre de 1917, y tanto Eisenstein como Vertov lo fueron, la extensión del ideario que inspira el mencionado movimiento revolucionario es el fin último que debe perseguir toda persona comprometida con la causa comunista.

El concepto de montaje no es exclusivo del cine, ya que al ser un trabajo que permite la fragmentación de la realidad y determina las fases de construcción de la obra, es una concepción utilizada en literatura y en pintura. Desde esta perspectiva, el montaje podrá ser estudiado como un concepto amplio que supone una técnica empleada por distintos lenguajes artísticos. Esta concepción de montaje permite determinar ciertos aspectos del término “alegoría” empleado por Walter Benjamin para definir la figura que elimina la significación que atañe a conceptos referentes a incongruencias o absurdos, melancolías que producen la insatisfacción del hombre que siempre busca el sentido en la naturaleza. Para Benjamin el montaje devolverá la coherencia tras la fragmentación, realizando una apuesta constructiva para la creación. Por lo tanto el concepto de montaje no sustituye al de alegoría (Bürger, 1974, pp 97-103). Podemos observar como el montaje parece siempre buscar el orden en el desconcierto. Siendo el cine la superposición de imágenes fijas, que producen el efecto de movimiento debido a la velocidad con la que pasan ante los ojos del espectador. El trabajo de montaje es el procedimiento técnico esencial para la elaboración de la obra cinematográfica. Es una técnica propia del medio, que necesariamente no se define como artística. Por supuesto, no es lo mismo fotografiar movimientos naturales que crear movimientos artificiales en post-producción. En el primer caso, la imagen individual al montarse consecutivamente con el resto de imágenes crea la ilusión de un movimiento natural. En el segundo caso, será el propio trabajo de post-producción el que creará el movimiento en las imágenes (p. 104).

Por el contrario en la pintura lo que se considera montaje sí recibe el calificativo de artístico. En este sentido, el concepto de montaje en pintura nace con el

cubismo, cuyos miembros tuvieron la intención desde un principio de destruir conscientemente el sistema de representación que se venía adoptando desde el Renacimiento. El tipo de obras más vinculadas con la tendencia que estamos señalando son los denominados *papiers collés*, realizados por Picasso y Braque antes de la Primera Guerra Mundial. En estas producciones contrastan dos técnicas: los fragmentos procedentes de la realidad pegados sobre el lienzo, cuya finalidad será crear un efecto de ilusionismo; y las figuras representadas con la técnica cubista, que constituyen una abstracción de la realidad. La oposición a la técnica de montaje heredada del Renacimiento constituye un punto de interés principal para ambos artistas. El análisis del efecto estético buscado en los collages es complejo. Es evidente que la provocación es uno de los efectos buscados, pero los recortes o fragmentos de realidad pegados en la pintura están bajo el criterio fundamental de la composición estética que afecta a todas las figuras integradas en el cuadro. El volumen, los colores y demás elementos cumplen unas exigencias de equilibrio. La obra orgánica se descompone como reproducción de la realidad, pero no cuestiona el arte mismo. Simplemente se crea un objeto estético que rompe con las reglas tradicionales de composición en pintura.¹⁸ El cine, de igual forma, rompe en el ámbito artístico con la tradición, pues desde su origen mismo será complicada su catalogación misma en el arte como objeto de valor único, debido a la facilidad de reproducción de la obra cinematográfica. El cine también se caracteriza por una particular forma de reproducir la realidad que huye de la exactitud en la captación de los hechos, para conformar una construcción única a través del montaje que se debe a la visión propia del creador fílmico.

A través del montaje simultáneo el cine también intenta presentar distintas visiones de un mismo elemento. Aunque el cine no sólo aspira a representar la realidad, el montaje simultáneo dota al cine de una capacidad de acercarse a la realidad desde varios puntos de vista, logrando una aproximación mayor no sólo en cuanto a las características físicas del elemento captado, sino también

¹⁸ El proceso de pérdida del objetivo de representar la realidad en la superficie del cuadro, a partir de la utilización de la técnica del collage empleada por los miembros del movimiento cubista, se convierte en el punto de partida del artista para la elaboración de la composición pictórica (Bürger, 1974, p. 105).

respecto a las visiones que la subjetividad del director puede otorgar al mismo. El montaje paralelo se emplea de una forma similar a la superposición de elementos, siendo un procedimiento de trabajo en el que se basa la combinación de piezas que constituyen una obra de tipo collage. El empleo del montaje paralelo en una obra cinematográfica permite la unión de escenas yuxtapuestas dentro de una misma imagen. Se trata de una técnica que se asocia en el cine con las reflexiones o cavilaciones de un personaje que aparecen repentinamente en la parte superior de la imagen. En este caso estamos ante un uso simplista del montaje paralelo porque la relación entre la idea y la forma visual final resulta demasiado directa. Es mucho más común representar pensamientos a través de los objetos que aparecen en la escena. El recurso del montaje simultáneo conlleva el peligro de simplificar tanto la parte abstracta que llega a perder todo su valor críptico para convertirse en una obviedad para el público. Dos elementos con una vinculación conceptual si se colocan visualmente de forma paralela, consiguiendo una representación gráfica perfectamente comprensible, puede resultar de este proceso un plano excesivamente evidente con el peligro de conformar una imagen muy artificiosa. Esta utilización del montaje paralelo provoca que el artista preste demasiada atención al tema y muy poca a la representación visual. En planos claramente simbólicos tiene menor importancia hacer uso del montaje paralelo para evidenciar una idea. Directores como Eisenstein utilizaron el montaje paralelo, pero Dziga Vertov, director de una de las películas que se incluyen en la llamada corriente fílmica *Sinfonías de ciudades*, utilizó el montaje paralelo con excelente criterio cuando no sólo tiene una función desde el punto de vista significativo, sino también en relación a la forma. Vertov presenta dos o tres imágenes superpuestas en la misma escena y de esta combinación de elementos resulta un dibujo geométrico compuesto a partir de la misma máquina, que aparece en el plano como una figura triplicada (Arnheim, 1996, p. 91).

Partiendo de las ideas expuestas sobre el montaje paralelo y la superposición de elementos en las artes plásticas, podemos comprender mejor obras como *El espíritu de nuestro tiempo* de 1919 realizada por Raoul Hausmann, collage escultórico que contiene una serie de elementos heterogéneos que aparecen

alrededor de una cabeza de madera. Todos estos elementos no tiene puntos en común excepto confluir en un mismo espacio significativo, lo que permite construir un relato con esta obra. Estamos ante una narración sinóptica o sintética en un discurso, donde lo importante serán las relaciones que se establecen entre los elementos que coinciden en un mismo espacio, y menos relevante será el elemento en sí. La articulación del lenguaje, como unidad comunicativa superior, conformará el elemento posibilitador de la comunicación, mientras que las partes que lo constituyen se asemejan a las palabras, aportando significado al conjunto. El sentido y significado de las relaciones que se dan entre los elementos forman una imagen. Otro ejemplo podría ser la obra escultórica de Pablo Gargallo y, más concretamente, sus trabajos con plantillas y chapa, que se conciben como una narración lineal de planos, cuyo volumen escultórico posibilita el espacio sintético en el que se convierte la mencionada narración. Los planos van creando el volumen para llegar a la asociación de elementos sucesivos en el tiempo que se disponen en el espacio interrumpiendo la linealidad temporal. Todo ello estará muy vinculado con el trabajo de montaje cinematográfico y las relaciones que se establecen entre los planos que estructuran una secuencia, creando un espacio y un tiempo a partir de los elementos básicos, es decir, las imágenes primarias que constituyen un plano darán lugar a una obra compleja con significado completo llamada película. Se puede afirmar que el impacto visual que supuso la aparición de una narrativa cinematográfica, organizando una serie de elementos visuales en indeterminado orden, influyó en las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo XX. El primer plano aporta una gran carga de significado en la diéresis del filme (Antón, 2012, pp. 255-257). En términos lingüísticos sirve como un sustantivo con valor de significado exclusivo, que será contextualizado por los planos generales y americanos, cuyos semejantes en la literatura serán los adverbios de tiempo, espacio y modo.

2.7. Las imágenes urbanas en el cine: Escenarios y Localizaciones en las *Sinfonías Urbanas*

Apoyados en las fuentes bibliográficas, con su análisis crítico y puesta al día, este esencial punto del trabajo de investigación comenzará ofreciendo un acercamiento a la utilización de las imágenes urbanas en el cine, para posteriormente pasar a estudiar la metrópoli conceptualmente durante el periodo de entreguerras, en su relación con las Sinfonías de Ciudades. A lo largo de este capítulo analizaremos la relación entre espacio arquitectónico y espacio fílmico y, más detalladamente, cuando el primero se convierte en temática fílmica.

2.7.1. El espacio arquitectónico como escenario cinematográfico

Desde sus orígenes hace más de un siglo, el cine ha empleado una enorme variedad de medios para revelar elementos de cultura, arquitectura, corporalidad e historia en la descripción de las ciudades. Las imágenes urbanas que nos han transmitido los cineastas han influido y determinado nuestra percepción de la ciudad -tanto de sus diferentes momentos históricos como de la relación de sus habitantes con ella- siendo el cine en gran medida responsable de cómo hoy en día imaginamos, creamos y recordamos la ciudad.¹⁹

Debemos señalar el papel relevante que la ingeniería civil ha tenido en el cine. Puede ser escenario de la acción y protagonista del argumento, pero además el cine aprovecha también la carga simbólica que destilan las obras de ingeniería. Desde otro punto de vista, tiene el propósito de averiguar cómo la

¹⁹ En *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano* Stephen Barber (2006, pp. 12-15) explora la compleja relación entre el cine y el paisaje urbano, tomando como referencia las cinematografías europea y japonesa, dos culturas fílmicas que están estrechamente vinculadas y que han utilizado ampliamente imágenes urbanas.

obra civil se ha inmiscuido en el lenguaje cinematográfico y le ha aportado nuevas posibilidades de expresión. El texto está estructurado en dos grandes bloques. El primero lanza la mirada desde el cine hacia la obra civil. En tres capítulos trata de demostrar cómo una obra civil puede conformar el subtexto, el texto o la estructura de una película. El segundo mira al cine desde la obra civil: organizado por tipología, escudriña las múltiples utilidades que el cine le ha dado a la misma. Además de estos dos bloques, se analiza en otro capítulo cómo el séptimo arte ha acompañado a la evolución de la ciudad a lo largo de sus más de cien años, e incluso en un último epígrafe la capacidad actuarial de alguna obra civil. Por lo tanto, según observamos en este libro los cambios estructurales en la ciudad, han sido retratados en el cine desde su origen.

Podemos afirmar que un filme se compone de multitud de elementos (rostros, vestidos, posturas de los actores, iluminación, ángulos de filmación, etc...) que confieren la estructura narrativa propia de una película. En este trabajo vamos a destacar dos elementos fundamentales: los escenarios y la propia puesta en escena como componentes actanciales de un filme. En efecto, la utilización de los escenarios como elementos con una función narrativa dentro de un filme convierte a los mismos en manifestaciones visibles de los hechos que se producen a lo largo de un tiempo determinado, conformando la estructura narrativa de la película (Aumont y Marie, 1990, p. 166).

La mencionada capacidad actuarial de la arquitectura en el cine y, en particular la ingeniería civil, viene señalada como hipótesis fundamental en el libro *La obra civil y el cine: una pareja de película* de Valentín J. Alejándrez (2005, pp. 289-290). Este autor plantea que los años 20 fueron determinantes en la relación existente entre cine y ciudad, debido a la fascinación que muchos cineastas sentían por la metrópoli moderna por su prosperidad y su ritmo vibrante. La ciudad se convierte en protagonista de las películas al constituirse como elemento transformador de los personajes. En este ámbito urbano se relacionan y desarrollan, en definitiva, sus periplos vitales que no tendrían ningún sentido fuera de este contexto urbano.

Siguiendo las afirmaciones planteadas en el libro de Alejandrez los años 20 fueron clave para que se diera el paso definitivo de considerar a la ciudad como actor de película. Desde entonces sus calles serán retratadas en multitud de planos, que suponen una prueba de la importancia que tiene para que los personajes interactúen. Esa fascinación por la ciudad convertida en metrópoli llevará a presentarla como protagonista indiscutible del film, como es el caso de las *Sinfonías de Ciudades*.

Por otra parte, existe otra arquitectura en los filmes. Esta arquitectura está constituida por la elaboración de toda una puesta en escena, elegida por el director de arte y el propio director de la película, que tiene como consecuencia una construcción de la realidad a la que podemos considerar arquitectura. Es decir, la puesta en escena supone la construcción de decorados, maquetas representativas de un espacio urbano determinado o la elección de espacios naturales incluidos en la ciudad. En este último caso seleccionar un tipo de lugares urbanos supone la construcción de una determinada realidad que es completada por el ritmo del film, por su iluminación, por la narración realizada, etc. Por esta razón debemos indicar que aunque se capten con la cámara ciudades conocidas, la elaboración de todo el proceso fílmico produce la creación de una ciudad nueva, una ciudad que es el resultado de la visión que el propio director de la película tiene de un espacio urbano. La asimilación y reflexión de la ciudad por parte del artista produce una nueva realidad subjetiva ofrecida por el director en su película. Existe una identificación entre la creación de una realidad particular a través del proceso de realización fílmico y la elaboración de una nueva arquitectura basada en los dos elementos fundamentales de los contenidos fílmicos el tiempo y el espacio. El elemento espacial será también el elemento fundamental que caracteriza a la arquitectura y al urbanismo. José Manuel García Roig (2007, p. 9) lleva esta idea aún más lejos afirmando que tanto cine como arquitectura tienen como nexo de unión fundamental que ambos medios de expresión artísticos tratan de representar: el tiempo y el espacio.

En el caso del espacio cinematográfico debemos señalar que a partir de una imagen plana, percibimos una porción de espacio en tres dimensiones muy

similar al espacio real en el que vivimos. Por tanto, el espacio cinematográfico se crea incluyendo una sensación ilusoria de la tercera dimensión, es decir, nuestra percepción reacciona ante la imagen fílmica como ante un espacio real y, sin embargo, nos encontramos ante la representación realista de un espacio imaginario que nos parece percibir. Una característica fundamental de la imagen fílmica es la bidimensionalidad del espacio que ofrece el soporte. La imagen, ya sea manual o mecánica, se caracteriza por utilizar un espacio de dos dimensiones para materializarse. Como indica Enrique Torán (1985, p. 7), el espacio en estas imágenes se caracteriza porque, a pesar de esta limitación, se pretende captar el espacio en tres dimensiones del mundo real.

El proceso para obtener la sensación de tridimensionalidad, aunque la retina sólo pueda captar imágenes bidimensionales, se basa en la distancia entre los dos ojos, que da lugar a dos imágenes ligeramente diferentes. La fusión de ambas imágenes en una sola produce la sensación de una tercera dimensión. En las producciones estereoscópicas se aplica el mismo principio, para lo cual se toman dos planos simultáneamente desde dos puntos distanciados a una longitud más o menos similar al espacio que separa los ojos del ser humano entre sí. El espectador debe realizar el visionado de este tipo de producciones con unas gafas polarizadas para conseguir reconstruir la imagen adecuadamente. El cine presenta una situación intermedia entre la bidimensionalidad y la tridimensionalidad, es decir, falsea la profundidad de campo en el espacio, convirtiendo el plano en una imagen cercana a la realidad. Como muestra podemos mencionar el filme *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* de Walter Ruttmann, ya que contiene una secuencia en la que aparecen dos trenes subterráneos que se cruzan en direcciones opuestas. Se trata de dos planos picados, en el primero un tren se acerca hacia el espectador desde el fondo del plano, y en el otro un tren realiza su camino en sentido inverso. En los siguientes planos se vuelve a repetir el mismo movimiento hasta que en un plano se combinan el tránsito de los trenes. Otro plano refleja los movimientos de dos trenes, uno se mueve desde el margen inferior de la pantalla hacia el superior y otro desde el superior hacia el inferior. En este caso se realiza una imagen más plana con menos sensación de profundidad de campo, que conlleva una adaptación al plano cinematográfico

de una imagen real en tres dimensiones captada por la cámara y proyectada en una superficie plana de la pantalla (Arnheim, 1996, p. 21).

Una característica esencial del plano cinematográfico es la sensación de similitud con el espacio real, ya que la imagen fílmica es tan poderosa que nos hace obviar el carácter plano de la imagen, concediendo al espacio fílmico la tercera dimensión. De esta forma, el espacio fílmico coincidirá con el espacio arquitectónico y urbanístico y, en definitiva, con el espacio real en las dimensiones que lo conforman: tres dimensiones (Aumont, Bergala, Marie y Vernet 1996, pp. 20-21).

Siguiendo las ideas de André Bazin podemos establecer diferencias entre el espacio arquitectónico y el espacio cinematográfico: el cine es un medio de expresión artístico que necesita de la configuración de un espacio que constituye una realidad en la que se muestra por medio de procedimientos que expresan el carácter propio; en cambio el espacio arquitectónico permite introducirnos físicamente en el mismo sin más. Esta notable diferencia es esencial para entender que aunque las obras fílmicas capten espacios arquitectónicos y urbanísticos reales, estos servirán para construir unos espacios que configuran realidades diferentes, procedentes de las intenciones del director. Es decir, es la propia subjetividad artística del director de cine el que nos muestra una ciudad diferente, basada en un espacio urbanístico real (García Roig, 2007, pp. 13-14).

Pero la similitud de ambos espacios puede establecerse a través de multitud de características: proximidad, contigüidad, cerramiento o límite, interpenetración, articulación, sucesión, continuidad. Todo ello supone la creación de un entorno muy particular que en el caso de la arquitectura se puede percibir muy claramente. Sin embargo para comprender la naturaleza específica del espacio en el cine, puede ser útil considerar aquellos espacio que pueden no sólo sugerirse o evocarse, sino incluso hacerse físicamente perceptible por medio de procedimientos como el ruido, la música, la palabra o el mismo silencio. Estos elementos pueden sustituir las llamadas relaciones topológicas o, incluso, geométricas que configuran lo arquitectónico para dotar a las películas

de espacio. Por lo tanto, ambas artes contienen elementos comunes, pero difieren en otros que los convierten en lenguajes de expresión diferentes. De todo este análisis realizado sobre la obra de García Roig obtenemos como conclusión la importancia de estudiar no sólo lo que se ve en la imagen sino todo aquello que compone el espacio fílmico y que se identifica con la arquitectura. Esos elementos característicos son lo que este autor denomina *espacio en off* (p. 16). Debemos incidir en esta diferenciación entre los elementos propios del lenguaje arquitectónico y los componentes del lenguaje cinematográfico. Respecto a estos últimos el cineasta los utilizará para componer un espacio lo más verosímil posible, aunque sea ficticio e irreal, haciéndolo lo más real posible al espectador para que éste experimente la sensación de ser incluido en ese espacio. El espectador debe entrar en el contexto de la proyección cinematográfica para que en su mente pueda construirse como real el espacio proyectado y, de esta forma, participar de la acción como receptor hacia el que se dirige el emisor, es decir, el director cinematográfico. La puesta en escena es un elemento fundamental para situar la acción y contextualizar el relato cinematográfico.²⁰

Todos estos elementos son esenciales para el lenguaje cinematográfico y alguno de ellos se encuentra en lo que denominamos *fuera de campo*, que se define como aquel espacio que queda fuera del campo abarcado por el objetivo de la cámara. Pero el campo cinematográfico también incluye el fuera de campo como parte de ese espacio fílmico, que el espectador intuye y contribuye a disimular las limitaciones del espacio cinematográfico. El espacio fuera de campo permite a hacer más real la escena cinematográfica y a crear la ilusión de la veracidad del espacio fílmico. Santiago Vila describe minuciosamente en qué consiste este elemento cinematográfico:

²⁰ Los objetivos gran angular montados en el cuerpo de cámara permiten obtener una gran profundidad de campo, lo que supone convertir el escenario en el que se localiza la acción en un espacio más real, provocando una sensación más auténtica en el imaginario de los espectadores en cuanto a la recreación de la tercera dimensión en un plano de dos dimensiones. Como explica el propio García Roig: "En el imaginario de éste, el espacio fílmico puede por lo tanto reproducir el espacio real, cobra vida, llegara a existir, convertirse entonces en un espacio palpable, a condición de que se entienda su propia naturaleza y la función que cumple dentro de la puesta en escena (*misé-en scène*) que el cineasta trata de proyectar en la pantalla" (García Roig, 2007, p. 16).

“Todo encuadre fílmico, al ser necesariamente selectivo, implica una escisión material del espacio: entre lo que es mostrado y lo que es ocultado. Lo que establece, inevitablemente, el paradigma campo/fuera-de-campo. Se considera campo la porción de espacio imaginario contenida en el interior del cuadro fílmico. Pero todo campo fílmico remite, debido a su carácter centrífugo, al fuera-de-campo, ausente óptimamente, del que se constituye en significante. Así pues, se puede considerar que ambos, campo (manifiesto visualmente) y fuera-de-campo (sugerido), constituyen un mismo espacio, ambivalente y homogéneo: el espacio fílmico. Espacio que se constituye como discurso o texto, puesto que se funda en una relación significativa entre una imagen visualmente presente y otra ausente, significada” (1997, p. 32).

Siguiendo estas ideas, el espacio cinematográfico tendrá similitudes con el espacio arquitectónico, ya que el primero se puede mensurar y describir. Quedará definido por una serie de categorías claramente atribuibles a las que son intrínsecas en la arquitectura. El espacio arquitectónico se define por las relaciones topológicas que conforman un espacio físico real donde desarrollamos nuestra vida. Las mencionadas relaciones topológicas se componen de elementos tales como las relaciones de proximidad, contigüidad, cerramiento o límite, interpenetración, articulación, sucesión, continuidad, y relaciones geométricas como las de similitud, repetición, contraste, predominancia, centralización, axialidad, paralelismo. En el lenguaje cinematográfico el espacio representado, lo que el espectador observa físicamente quedará encerrado dentro de los cuatro límites que componen lo que conocemos como espacio del campo o cuadro cinematográfico. En los filmes, por tanto, el campo será el elemento espacial en la arquitectura y las relaciones topológicas que se producen en la arquitectura serán sustituidas por los ya mencionados elementos que componen el espacio en off. Éste será esencial para convertir el espacio ficticio del cine en real desde el punto de vista de la percepción del espectador.

García Roig añade a estas reflexiones ejemplos en los que las relaciones topológicas han desempeñado un papel protagonista desde la época clásica:

“los trazados griegos y la arquitectura romana, por ejemplo, no pueden entenderse sin esas relaciones, pues son las que articulan y limitan, organizan y unifican el ámbito o soporte físico, para dar forma arquitectónica al espacio. En este sentido, estos trazados quizá encierren algunos mejores ejemplos en los que las relaciones topológicas y geométricas quedan mejor expresadas para ser descritas y explicadas” (2007, p. 15).

Incluso en el caso de la arquitectura moderna podemos observar estos importantes elementos que, como ya hemos indicado, se tratarán de incorporar al lenguaje cinematográfico. De esta forma, Mies van der Rohe realiza unos proyectos arquitectónicos en los que podemos observar la planta diáfana, que reúne una gran riqueza de relaciones topológicas, basadas en sistemas geométricos, coordinados y con unos principios técnicos perfectamente fundamentados.²¹

El trabajo de un artista, en general, y de un arquitecto, en particular, respecto al espacio exige dos actitudes distintas, según Giulio Carlo Argan. Según hemos explicado con anterioridad el espacio arquitectónico y el espacio cinematográfico presentan diferencias, sin embargo la forma de enfrentarse al problema de trabajar con el espacio es similar en ambos artes. Los arquitectos mantienen una actitud que podemos denominar como arquitectura compositiva. Ésta se caracteriza porque para representar el espacio utiliza ciertos elementos formales a su alcance y serán utilizados en la composición del edificio. En el caso del lenguaje cinematográfico esta arquitectura compositiva se traduce en tomar directamente los espacios naturales reales para conformar el espacio cinematográfico particular de un filme, que será particular de esa película y se

²¹ Como veremos más tarde existirá una relación entre algunas obras filmicas de vanguardia y el cubismo, ya que las primeras incorporan elementos geométricos al plano. Como ejemplo podemos señalar la abstracción de figuras geométricas en los primeros planos del filme *Berlín sinfonía de una gran ciudad*. García Roig trata la geometrización de la arquitectura en la obra de Mies van der Rohe: “Es el caso, por ejemplo, de Mies van der Rohe, que combina en sus proyectos la planta libre, determinada por una gran riqueza de relaciones topológicas, con un sistema geométrico, coordinado, fundamentado además técnicamente, como por ejemplo en su proyecto para una casa de ladrillo de 1924, el pabellón de Barcelona de 1929 o la casa para la Exposición de la construcción de Berlín de 1931” (García Roig, 2007, p. 16).

corresponde con las intenciones y deseos del director. Por otro lado, tenemos una segunda actitud con respecto al espacio arquitectónico, que podemos denominar arquitectura de determinación formal. Ésta consiste en crear nuevas formas para evitar utilizar las preestablecidas porque estas no sirven para cumplir con las intenciones del arquitecto. Esta actitud en el lenguaje cinematográfico corresponde a aquellos artistas que crean sus propios espacios ficticios o escenarios artificiales a partir de elementos formales que ellos mismos crean para construir habitaciones, edificios, calles y ciudades. En definitiva, en palabras del propio Argan:

“Empezaremos considerando las distintas actitudes con respecto al trabajo del propio artista y del arquitecto que implican estas posiciones distintas. El arquitecto que se propone representar el espacio utiliza ciertos elementos formales que tiene a su disposición y que compone en su edificio, El arquitecto que pretende hacer o determinar el espacio no puede aceptar las formas arquitectónicas preestablecidas, cada una de las cuales tendrá un valor de determinación preestablecido; tendrá que inventar sucesivamente sus propias formas” (1984, p. 18).

Según los tratadistas hasta el siglo XVII el espacio arquitectónico era concebido como una auténtica representación espacial. Con el transcurso del tiempo, tanto la historia del arte como la naturaleza acabarán por concluir que la realización de arquitectura se plantea como un proceso de determinación formal. La razón compositiva siempre está detrás de cualquier propuesta de la arquitectura. En este sentido, el arquitecto no representa el espacio, sino que pretende construirlo y formalizarlo después. Argan define la arquitectura de composición dentro del espacio que por sus propias características posee unas leyes y códigos previamente definidos, que podría ser precisado como un espacio objetivo (Fernández Alba, 1990, p. 35-36). En cambio esta objetividad difícilmente puede cumplirse en el espacio cinematográfico, cuyo fin en muchos casos es representar el espacio al captarlo con la cámara cinematográfica.

Las imbricaciones entre el cine y la arquitectura llegan a la influencia que el cine ha ejercido sobre los arquitectos, por ejemplo en el uso de determinados

materiales, como molduras que pasaron del cine a la realidad. Las continuas investigaciones en cuanto a nuevos materiales para decorados realizadas en el ámbito cinematográfico impulsaron a muchos arquitectos a investigar las posibilidades que ofrecía lo diseñado para el cine y su directa aplicación al ámbito arquitectónico. Los clubes nocturnos constituyen otro ejemplo de esta influencia, pues a partir de los años treinta estos espacios para la música y el ocio nocturno estuvieron muy influenciados en su estructura por los filmes producidos durante la década de los años veinte del pasado siglo. E incluso los cuartos de baños tuvieron una influencia del cine muy evidente, que puede rastrearse en las películas dirigidas por Cecil B. De Mille (Ramírez, 1993, p. 27).

Debemos indicar una idea relevante sobre la relación entre cine y ciudad contenida en el libro *La obra civil y el cine: una pareja de película* del autor Valentín J. Alejándrez, quien nos recuerda que cada periodo del cine está lleno de películas que adquieren de las ciudades el entorno necesario para situar su acción. El período de entreguerras será representativo de esta afirmación, pues las *Sinfonías de Ciudades* constituyen una serie de obras que captan la ciudad, y la convierten en el personaje central de sus películas (2005, p. 287). En ocasiones el urbanismo y la arquitectura sirve como simple decorado de fondo de una acción protagonizada por personajes humanos o como medio de transición entre escenas. También se ha utilizado estos espacios urbanos para realizar elipsis temporales en los filmes. Sin embargo, en algunos filmes la ciudad se convierte en un personaje dentro de la historia debido a su relevancia dentro del argumento de la película. La ciudad será capaz de convertirse en el marco físico que modifica el curso de los acontecimientos, reconduce y canaliza la historia y contribuye a crear la atmósfera que la narración exige en cada momento argumental. Por lo tanto, son actores que poseen tanto peso dentro de la historia como los actores de carne y hueso que participan en el filme. García Roig señala algunos ejemplos de películas donde podemos observar este hecho:

“El Manhattan de Woody Allen, los barrios de “La ley de la calle” (Francis Ford Coppola, 1983, *Rumble fish*) o “West Side Store” (Robert Wise y

Jerome Robbins, 1961), la Viena de “El Tercer Hombre” (Carol Reed, 1949, *The Third man*), la Roma de “Roma, ciudad abierta” (Roberto Rossellini, 1945, *Roma, città aperta*) y tantos otros ejemplos...” (2007, p 17).

En algunas películas el argumento central del film se centra en la ciudad, como ya hemos mencionado. No sólo se detiene en la arquitectura como base de las formaciones topológicas urbanas sino que asume a la arquitectura y trata de unirla con otros elementos de la ciudad como son el transporte, las infraestructuras, el ocio, la economía, el arte, la cultura y, sobre todo, los ciudadanos que habitan el ámbito urbano. Todos estos elementos constituyen la metrópoli que queda plasmada en películas tales como *Berlín, Sinfonía de una ciudad* (Barber, 2006, p. 31). Stephen Barber refiriéndose a esta película menciona la meticulosidad con la que Walter Ruttmann, su director, explora la ciudad, analiza su superficie, sus calles, sus transportes, sus infraestructuras y en definitiva la naturaleza misma de la ciudad:

“Una vez inmerso en Berlín, el filme (que Ruttmann montó a partir de secuencias rodadas en las calles por realizadores anónimos durante un año) oscila entre el rastreo de sus superficies, como las huellas efímeras que el paso del día a la noche deja sobre los edificios y avenidas, y el examen de la naturaleza perceptiva de la ciudad, con la cámara siguiendo la mirada de los habitantes ante el incesante espectáculo urbano” (p. 42).

El mismo año del estreno en las salas de cine de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), Edward Hopper pinta un cuadro titulado *Two on the aisle*. Este cuadro representa a una pareja ocupando los asientos antes del comienzo del espectáculo que van a visionar. Se trata de un momento de quietud en el que el individuo se acomoda y espera a que se apaguen las luces. En ese instante un individuo comienza a sentirse espectador, que se mantiene a la expectativa de todo aquello que todavía no ha empezado. Es el momento inicial de una experiencia en la que el espectador se sentirá dentro de un espectáculo (Gorostiza, 2007, p. 237). Esta es otra de las características con las que

cuenta el cine a la hora de crear una sensación ficticia consistente en provocar que el espectador se sienta inmerso en un espacio ilusorio proyectado en la pantalla. La atención del espectador trata de ser atrapada por la escenografía planteada en el plano de un filme, y la oscuridad de la sala ayuda a atrapar la atención del espectador.



Imagen 1. *Two on the aisle* (1927)

Los elementos propios que constituyen un plano cinematográfico, tales como la composición espacial, la profundidad de campo, el encuadre, situación del punto de atención, uso del foco, etc... están muy presente en la pintura de Edward Hopper, artista muy influyente en el pop art americano. El proceso de rodaje basado en la tecnología Technicolor, que se caracteriza por su nivel saturado de color y que estuvo vigente en Hollywood desde la década de los años veinte hasta los cincuenta, también influye en la obra de Hopper. Por otra parte, la pintura social-realista soviética, que se realiza de forma paralela en Europa occidental y en América del Norte durante los años treinta, aunque este estilo en el ámbito soviético no deja lugar para la subjetividad, presenta un claro influjo de la obra cinematográfica más comprometida desde el punto de vista político de Eisenstein (*Huelga*, *Octubre*, *Acorazado Potemkin*). Los motivos iconográficos relacionados con el cine se pueden rastrear en los fotomontajes de los dadaístas alemanes, en la pintura de la Nueva Objetividad e, incluso, en las obras pictóricas surrealistas de Dalí, como es el caso del cuadro titulado *Retrato de Mae West que puede utilizarse como apartamento surrealista* (1935) (Keska, 2005, p. 548).

Los descubrimientos del siglo XIX ayudaron a explorar el mundo y conocerlo mejor (p. 237). A partir de entonces, el espectador alberga un deseo creciente de experimentar directamente el contacto con el mundo. El afán de descubrir le lleva a desear entrar en contacto con lugares lejanos y, si es posible, llegar a sentirse inmerso en los mismos. El espectador quiere conocer las ciudades en las que difícilmente podrá estar, pero además sentirse inmerso en ellas. Esta es la dinámica que llevó a explorar las posibilidades que ofrece la estereoscopía, hasta llegar a una técnica capaz de recoger información visual tridimensional o crear la ilusión de profundidad en una imagen. Por lo tanto, otra barrera que establece una diferencia fundamental entre la arquitectura y el cine quedaría en parte eliminada. Efectivamente, la tercera dimensión, que caracteriza a la arquitectura en contraposición con la falsa sensación de profundidad del tradicional plano en dos dimensiones, puede ser creada por el cine estereoscópico, de una forma ficticia que al ojo humano puede parecer real.

Las pantallas son absolutamente planas y carecen de tercera dimensión, pero el espectador, de una u otra forma, puede percibir en un filme el espacio tridimensional creado por la arquitectura. El cine ha servido para explicar por qué la arquitectura y el cine están relacionados a través del espacio y como el arte de construir se puede percibir y, al mismo tiempo, se sirve del séptimo arte, pero también como el cine experimenta y conforma sus escenarios a partir de las formas arquitectónicas y urbanísticas de las ciudades.

La profundidad de campo y sus características propias presentan ciertas similitudes con la temperatura de color de la imagen que capta la cámara cinematográfica, pues presentan muchas posibilidades de aplicar efectos lumínicos y permite crear ambientes en un filme, a partir de la selección de los colores que aparecen en los planos. En las producciones cinematográficas en blanco y negro en particular existen peculiaridades que ofrecen nuevas posibilidades al director de fotografía a la hora de establecer una estética determinada en el filme. Un pintor recrea los colores de la naturaleza en su paleta y, mediante una selección adecuada de tonos y una distribución de

masas cromática buscada, puede llegar a distanciarse de la imagen real con el fin de obtener una representación subjetiva propia del autor de la obra pictórica. En cambio en el cine se captan con la cámara los colores que la propia naturaleza otorga, aunque las condiciones lumínicas del estudio cinematográfico, o incluso los efectos lumínicos basados en reflectores, banderas, filtros o focos de 4.000 o 6.000 watios en exteriores, pueden falsear la temperatura de color o la intensidad lumínica real del espacio en el que se localiza una determinada secuencia cinematográfica. El cine en blanco y negro presenta unas características que reduce la paleta cromática al color blanco puro, al color negro puro y a una casi infinita gama de grises, que logra una clara distinción de los colores de la naturaleza a través de la adaptación que supone pasar esas masas de colores a los equivalentes propios de la serie monocromática de grises. Se trata de una forma de distanciarse de la representación pura de la realidad, trabajo que quedará reforzado por los efectos lumínicos empleados (Arnheim, 1996, p. 54).

El director de cine debe otorgar un valor determinado a los objetos que aparecen en los planos rodados a partir de la fotografía en blanco y negro y los matices que ésta concede. Según como se sitúen los focos, como se proyecten las sombras, la angulación de la cámara, la apertura del diafragma, la elección del plano, su exposición ante la luz del sol, como captan y reflejan la luz natural o artificial los filtros, realizando una fotografía donde predomine el claroscuro o, por el contrario, una luz intensa, buscando un predominio del contraste de los objetos sobre los fondos, etc... En definitiva, la dirección de fotografía en el cine supone una de los elementos más importantes para dotar de valor estético al filme. La utilización de las posibilidades ofrecidas por la dirección de fotografía conlleva añadir nuevos significados, además de los aportados por el guión, la dirección de arte o el trabajo realizado por los actores siguiendo las directrices marcadas por el director del filme. Uno de los ejemplos que podemos señalar para mostrar cómo la dirección de fotografía aporta al filme un importante valor estético, que se traduce en añadir un mayor significado, es la película *Los muelles de Nueva York* (1928) se observa a los dos actores principales con un fuerte contraste en cuanto al color que predomina, pues la actriz aparece con un blanco puro, mientras que el fogonero aparece

representado como una figura negra. Evidentemente la dirección de arte en cuanto al vestuario también colabora en dotar de la estética adecuada a los actores referidos, lo que unido al trabajo de dirección de fotografía consigue una congruencia de dos personalidades que claramente se diferencian visualmente como manchas de color blanco y negro que se mueven en la pantalla. Otro filme que sirve para ejemplificar las grandes posibilidades que ofrece la fotografía en blanco y negro es la película titulada *La canción de la vida* (1931) del director ruso Granowsky, donde destaca una estremecedora secuencia en la que podemos observar una fuerte diferencia entre el intenso blanco de las batas y delantales, las sábanas esterilizadas y los oscuros guantes de goma de los médicos, cuyo instrumental también es predominantemente de color oscuro. El contraste es absolutamente necesario para dotar de valor estético a la secuencia que recibe un aporte de significado que redundará en el dramatismo de la escena (p. 55).

Con una fotografía en blanco y negro los rostros de las personas rubias son retratados con un destacado pálido, cuyo pelo y cejas también parecen blancos. Las personas de pelo oscuro, en cambio, poseen un interesante contraste entre el blanco de la piel y el cabello oscuro que destaca sobre la piel. Se puede establecer cierta similitud entre la captación de la realidad en general y, en particular, del rostro humano que realiza la cámara cinematográfica con fotografía sin pigmentación y la representación de una figura conseguida a través de la técnica litográfica o del grabado en madera. El cine con una fotografía en blanco y negro tiene la cualidad de impregnar de cierta irrealidad los rostros de los actores, pues aparecen ante el espectador como una creación de los responsables artísticos del filme. La composición de la imagen cinematográfica en blanco y negro posee una paleta cromática formada únicamente por masas negras, blancas y grises, líneas negras sobre un fondo blanco y líneas blancas sobre un fondo negro. Sorprende que en base a estos únicos colores se puedan sustituir toda la variedad cromática, compuesta por las múltiples temperaturas de color que definen la toda la variedad cromática desde los colores fríos a los cálidos. En una comparativa con la música, el cine en blanco y negro serían unas intensidades de sonido concretas organizadas en escalas y únicamente se utilizan estos sonidos en

una determinada composición. La música sería imposible sin tonos e intervalos fijos y, de igual manera, las artes gráficas para tener valor formal requieren que el medio técnico con el que se ha realizado la obra permita una nítida definición de la forma. El cine en blanco y negro permite esta perfecta definición, pues las grandes producciones cinematográficas norteamericanas y soviéticas de los años veinte y treinta, presentan una fotografía perfectamente contrastada en blanco y negro, que no deja lugar a la confusión de formas indefinidas. Las características formales de las figuras se reconocen al primer golpe de vista.²²

La temperatura de color, el contraste de una imagen y la definición de los objetos, paisajes o personajes que aparecen en un plano depende de la iluminación. Los filmes que se han calificado como *Sinfonías de Ciudades* durante las décadas de los años veinte y treinta del siglo XX, se rodaron en blanco y negro y contienen efectos de iluminación muy interesantes como en el caso de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), de Walter Ruttmann. En este filme podemos observar una secuencia en la que aparece una calle del norte de Berlín a primeras horas de la mañana, que carece de actividad. La neblina que caracteriza el amanecer con su particular luz difusa, que deja en oscuridad velada la fachada frontal de los edificios, consigue un sugerente efecto basado en la escala de grises y en los blancos y negros puros. Las calles se representan con una gradación de grises provocada por el efecto de la iluminación del amanecer, siendo esta interesante iluminación y los colores que provoca lo que hace de esta secuencia un momento fílmico estéticamente relevante. La elección de tiro de cámara y angulación tendría unas connotaciones muy diferentes con otra luz, de ahí la importancia de escoger una determinada iluminación para un plano. En la misma secuencia poco a poco van apareciendo unas figuras que son los obreros que se dirigen hacia la fábrica. Podemos observar sus siluetas con el contorno negro que se recortan

²² Siendo Rudolf Arnheim miembro de la tradición cinematográfica formativa, estará muy interesado en que prevalezcan ciertos elementos estéticos del lenguaje cinematográfico por encima de lo que se narra o representa. Fue además un renombrado miembro de la Gestalt, que define al cine como un conjunto de elementos disponibles para un realizador que debe servirse de ellos para dar forma a su concepción de la realidad. Consideraba que el verdadero cine era el mudo y en blanco y negro, pues debido a un profundo trabajo intelectual en el manejo de los elementos cinematográficos conseguía trascender sus propias limitaciones para representar la realidad y convertir al filme en un verdadero factor expresivo del director (Arnheim, 1996, p. 56).

en el firmamento gris, lo que contribuye a aumentar el misterio propio de las escenas rodadas durante el amanecer, pues ese momento del día posee la particularidad de encontrarse en un estado intermedio entre la luz y la oscuridad. En efecto, son muchos los efectos sugerentes que se consiguen con una fotografía en blanco y negro en el cine: un foco con una luz direccional en un escenario oscuro, un rostro extraordinariamente blanco con un relieve muy marcado debido a una fuerte iluminación, unas nubes que se mueven delante de la luna, las oscuras sombras de los árboles, el resplandor de los focos, el color negro resplandeciente tan característico de una mancha de sangre sobre la piel, o los blancos hilos del telégrafo que resaltan sobre el negro firmamento nocturno como si fueran agujas. Este último efecto podemos observarlo en el filme *El fin de San Petersburgo* (1927) de Pudovkin (Arnheim, 1996, p. 57), director ruso que fue discípulo de Lev Kuleshov, quien trabajó con Dziga Vertov montando noticiarios cinematográficos soviéticos. Éste último fue director de *El hombre de la cámara* (1929), filme calificado como sinfonía de ciudad.

2.7.2. La metrópoli como tema fílmico en las *Sinfonías Urbanas*: La metrópoli en el periodo de entreguerras

En las *Sinfonías de Ciudades* podríamos establecer como característica común la búsqueda de la complicidad con el espectador de la época, que puede verse reflejado en las películas de este movimiento a través de personaje realizando tareas cotidianas. Así lo aparentemente intrascendente y efímero aparece en las películas a través de una sucesión de secuencias caracterizadas por su cuidado ritmo que llega a asemejarse al ritmo musical que aparece en una sinfonía. A través de lo cotidiano los directores de *Sinfonías de Ciudades* tratarán de encontrar los significados insertos de la ciudad moderna con toda su complejidad. Por esta razón, constituyen un documento fundamental para entender la evolución de la ciudad durante el periodo de entreguerras (Lorente Bilbao, 2003, pp. 68-69).

Sin embargo no todas estas películas nos sirven en nuestro análisis de la metrópolis del periodo de entreguerras porque algunas *Sinfonías de Ciudades* no filman ciudades que pueden ser consideradas metrópolis. Para establecer las ciudades que podemos considerar como metrópolis debemos aportar una definición clara de lo que consideramos como tal. Podemos citar en primer lugar las consideraciones que Peter Brooker hace al respecto en su libro *Modernity and Metropolis: Writing, Film, and Urban Formations* (2002). Primeramente se pregunta por cuándo una ciudad se puede considerar lo suficientemente importante como para ser una metrópoli. Para contestar a esta pregunta cita una serie de principales características que deben reunir las ciudades para ser consideradas metrópolis: económicas, tecnológicas, industriales, urbanas y sociales. Una metrópoli debe estar a la vanguardia en innovaciones tecnológicas, supone un centro manufacturero que atrae mano de obra, materias primas y mercados desde lugares situados más allá de las fronteras del país en que se encuentra, la cultura creada en una metrópoli es considerada como vanguardista y es seguida por otras ciudades, incluso de otros países. El urbanismo de estas ciudades permite la acogida de millones de personas con una calidad de vida superior a la del resto de ciudades y les proporciona el trabajo necesario para su subsistencia. Por último, debemos destacar que una metrópolis debe ser la capital financiera y productora de un país desarrollado. En función de estas características podemos establecer como metrópolis europeas, siguiendo las indicaciones de Peter Brooker, las ciudades de París y Londres en el siglo XIX y más tarde, a principios del siglo XX, Berlín y Viena (p. 4).

Otro autor que nos guía en nuestra intención de establecer lo que se puede considerar una metrópoli es Emrys Jones (1992). Para él metrópolis se identifica atendiendo a varios criterios como son el cuantitativo, basado en el número de habitantes, y el cualitativo, que considera la atracción cultural, comercial y política de la ciudad sobre un territorio. Durante mucho tiempo se consideró que metrópoli era la ciudad más importante de un imperio, reino o estado. Se trataba de aquella ciudad que mejor representaba la cultura de un pueblo. Pero esta idea de metrópoli debía cambiar, pues un mismo estado puede contener varias metrópolis que bajo una misma idiosincrasia cultural,

económica y política contenga una gran cantidad de población y suponga un centro de atracción comercial, cultural y político para una extensa región. Con estos dos criterios básicos se puede observar la evolución de la ciudad en la historia. De esta forma existen ciudades que experimentan ciclos de crecimiento y decadencia a lo largo de su existencia, que son dos grandes tendencias que se suceden en la evolución de una ciudad. Emrys Jones en su libro *Metrópolis* expone estas ideas y, siguiendo las teorías de Peter Hall, nos muestra cómo, efectivamente, la ciudad puede pasar de considerarse como una auténtica Metrópoli a constituir una ciudad de segundo orden. La secuencia que ellos nos indican es la siguiente: metrópolis, megalópolis y, finalmente, la necrópolis como ciudad en total decadencia.

Tomando como referente a Anthony Sutcliffe y su libro *Metropolis 1890-1940*, Emrys Jones afirma que ha cambiado la forma de entender la metrópoli en este periodo, quedando modificada hasta nuestros días la percepción que tenemos de la ciudad. Durante estos años la idea de metrópoli se concibe como la cima de la evolución de la ciudad, entendida ésta como un entorno capaz de albergar a millones de personas y proporcionar el marco económico, cultural y organizativo adecuado para que todos los ciudadanos disfruten de una gran calidad de vida. Durante los siglos precedentes las ciudades europeas y norteamericanas se han desarrollado hasta conseguir un nivel de riqueza y tamaño, entre 1890 y 1940, que será difícilmente superable. Debido a esta razón, los ciudadanos dejan de alabar esta progresiva evolución para centrarse en los problemas que experimenta la metrópoli. Los años que transcurren desde 1919 a 1939, al pertenecer al período ya señalado, también pueden considerarse años donde se elaboran críticas a la ciudad y su sociedad, aunque fueron años de un gran desarrollo urbano para muchas ciudades, como Berlín que durante la década de los años 20 creció significativamente en dos millones y medio de habitantes (pp. 21-33). Las *Sinfonías de Ciudades* pueden considerarse como obras que se realizaron, en parte, en este sentido. El espíritu crítico se puede seguir hasta nuestros días. Ahora se habla de solucionar problemas y no tanto de alabar la metrópoli que quizá no pueda adaptarse a las exigencias de la sociedad actual.

Emrys Jones, siguiendo sus criterios de cantidad y cualidad expuestos anteriormente, establece lo que podríamos considerar metrópoli, añadiendo otras premisas. El tamaño de la ciudad medido en habitantes será un criterio que ha ido cambiando con el transcurso de los siglos. Lo que antes era considerado como una gran ciudad en número de habitantes ahora puede no serlo. En segundo lugar la cualidad expresa la importancia de la ciudad en la acumulación de realizaciones tecnológicas y culturales preeminentes en cada época. También se añade el criterio de la extensión supranacional de la ciudad sobre las fronteras de la nación y su influencia llegará a lugares muy distantes de su ubicación. Un último criterio utilizado para reconocer una metrópoli consiste en reconocer una serie de problemas que han dado lugar a ciudadanos con unas patologías reconocibles como son alienación del individuo, masificación, estrés, etc...²³

En cuanto al criterio demográfico, referido al número de habitantes que una metrópoli de principios del siglo XX o del periodo de entreguerras debe contener, el propio Emrys Jones nos indica que se puede considerar como metrópoli ciudades con más de un millón de habitantes (Londres, París, Berlín, Viena, Moscú, San Petersburgo, Nueva York, Chicago, Filadelfia, Tokio y Calcuta), y este autor enumera una lista de las ciudades que cumplían este criterio durante el periodo histórico señalado. Si consideramos el criterio de la cualidad habría que descartar algunas ciudades de las señaladas. Así Calcuta desaparecería de esta lista por no ser una ciudad que acumulase realizaciones tecnológicas o culturales reconocidas, al ser una ciudad colonial dependiente de una potencia europea como es Gran Bretaña y de su principal metrópoli la ciudad de Londres (Jones, 1992, p. 17).

De estas ciudades varias fueron retratadas por las películas que tratamos: *Sinfonías de Ciudades*. Nueva York aparece en *Manhattan* de Paul Strand y Charles Sheeler (1921) y, también en *Twenty-four Dollar Island* de R. Flaherty (1925-1927), *Autumn Fire* y *A City Symphony* de Herman Weinberg (1929-

²³ Una característica decisiva de una gran ciudad que puede ser considerada como una metrópoli consiste en que debe erigirse como centro de mayor influencia económica, cultural, social y religiosa de una amplia región, que en ocasiones puede superar las fronteras de un país (Emrys Jones, 1992, p. 37).

1930, respectivamente), en *A Bronx Morning* de Jay Leyda (1931) o en *City of contrasts* de Irving Browning (1931). Las ciudades rusas con su capital, Moscú, y *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov (1929), París es retratada por el francés René Clair en la película *Paris qui dort* (1923), y por Alberto Cavalcanti en el filme *Sólo las horas* (1926). Berlín fue captado por Walter Ruttmann con su película *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927) (Sánchez Biosca, 2007, p. 23).

Por lo tanto estas películas son las que más nos interesan para nuestro análisis de la metrópolis del periodo de entreguerras, ya que retratan ciudades consideradas como auténticas metrópolis del periodo de entreguerras.

En estas ciudades se está fraguando las grandes tendencias culturales que surgieron y desarrollaron durante el periodo que tratamos en este trabajo de investigación. Nos interesan las ciudades de esta convulsa época repleta de cambios políticos, económicos, culturales y artísticos, como señala Luis Antonio Gutierrez Cabrero en su tesis inédita *Arquitectura moderna y cine: su estructura comparada como principio operativo para la comprensión y creación arquitectónica*. Según este autor estamos en una época fundamental pues se van a dar fenómenos relevantes para entender la evolución europea: el triunfo de la Revolución Bolchevique en Rusia, la intelectualización de la rebeldía por medio del Dadá, el surgimiento de las primeras teorías sobre los presupuestos relacionados con el bienestar social y el progreso y la aparición de los nuevos lenguajes funcionalistas y neoplásticos (1985, p. 173). En la arquitectura de las grandes metrópolis podemos observar como los nuevos estilos van conformando la fisonomía de las ciudades. Pero, sobre todo, destacan los maestros del periodo racionalista, entre los que se encuentran los arquitectos del post-expresionismo. Además será en Alemania y su ciudad principal, Berlín, donde se dará una mayor actividad de vanguardia. Aquí las similitudes entre las características propias de la arquitectura y del cine serán muy evidentes. Así podemos mencionar algunos profesionales del cine que muestran evidentes influencias del nuevo urbanismo de la metrópoli del periodo de entreguerras, además de los ya señalados en la corriente de las *Sinfonías de ciudades*: Ernst Lubitsch, Karl Fröelich o Karl Freund, que fue director de

fotografía, junto con Walter Ruttmann, en la película *Metropolis* (1927) de Fritz Lang. Será la Bauhaus, con toda su influencia cultural, la que también combinó arquitectura, diseño, teatro y cine a través de la obra de artistas tales como Richter y Eggeling. Ambos creadores realizaron *Rennsynphonie*, como ya hemos comentado, considerada como una obra de experimentación fílmica entre lo visual y la música. Con anterioridad incluimos esta película entre las que conforman la corriente denominada *Sinfonías de ciudades*.

Un apunte histórico relevante en cuanto a la formación y consolidación de la metrópoli de finales del siglo XIX y principios del siglo XX hace referencia a la importancia del ferrocarril en el sistema de transporte que unía la ciudad con otros lugares. En efecto, gracias al ferrocarril fue posible concentrar las fábricas en grandes ciudades, a las que ahora podrían trasladar grandes cantidades de artículos voluminosos y combustible. Los filmes que captan ciudades de este periodo histórico, presentan un enorme interés por este medio de transporte esencial para comprender la configuración urbanística de la ciudad y su viabilidad demográfica y económica. El periodo de crecimiento poblacional de núcleos urbanos situado entre 1850 y 1914 fue extraordinario. En Inglaterra dos tercios de la población vivían en poblaciones de 20.000 habitantes o menos en 1830. En cambio para el año 1914, dos tercios de residían en sitios de 20.000 habitantes o más. Alemania siempre había contado con numerosas ciudades conservadas desde la Edad Media y, a partir de 1870, rivalizaba con Inglaterra en moderna urbanización industrial. Mientras que en 1840 solamente Londres y París tenían un millón de habitantes, en 1914 también sobrepasaban esa cifra las ciudades de Berlín, Viena, San Petersburgo y Moscú. Las zonas del centro de Inglaterra (Midlands) y el valle del Ruhr en Alemania se convirtieron en un conglomerado de ciudades más pequeñas contiguas, formando grandes aglomeraciones urbanas cuyos límites estaban definidos sólo por líneas municipales. La gran ciudad sirva para observar el ritmo de vida de la sociedad moderna. Una metrópoli de ese momento histórico proporciona una vida impersonal y anónima, donde la masa se impone al individuo. El desarraigo es otra de las características propias, pues el sentido de pertenencia al lugar de residencia parece difuminarse. La prensa y la información se distribuían en la ciudad antes que en el medio rural y la mayor parte de los lectores de

periódicos se encuentran en las ciudades. Pero también se trataba de una sociedad menos solidaria que la rural, es decir, existía un sentido mucho más laxo de comunidad. La opinión pública articulada se formó en las ciudades y sentían muy poco apego por las tradiciones pues habían, cambiado su forma de vida radicalmente y en muchos casos por propia voluntad. Ideologías políticas como el socialismo se extienden rápidamente entre los trabajadores industriales de las ciudades europeas, pero también el nacionalismo imperante en Europa desde 1870 arraiga con fuerza en las ciudades, pues los habitantes de los núcleos urbanos, sobre todo las metrópolis, habían abandonado a todas las instituciones menos al Estado. Los mayores índices de escolarización se daban en las ciudades y poco a poco se fue creando una opinión pública que debatía en foros de discusión más abiertos a nuevas ideas políticas, sociales, culturales y artísticas (Palmer y Colton, 1950, p. 315).

CAPÍTULO 3

Berlín, sinfonía de una gran ciudad y El hombre de la cámara. Un análisis comparado

3.1. Introducción

De todas las características e influencias que hemos destacado como esenciales de las *Sinfonías de ciudades*, la película que mejor representa y combina estas tendencias artísticas es *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*. Esta película podría servir como obra paradigmática para estudiar las *Sinfonías de ciudades*. Se trata del filme que con más exhaustividad y entrega buscó la perfección técnica que ya se inició con *Manhattan* de Paul Strand y Charles Sheeler (1921) y que se confirmó, perfeccionó y profundizó con la filmografía de Dziga Vertov. Conserva todos los elementos propios de una Sinfonía de ciudad. La intención de Walter Ruttmann no es sólo hacer un epíteto de la ciudad, sino presentar la ciudad de Berlín como ciudad y metrópoli europea, símbolo de las grandes ciudades europeas del periodo de entreguerras con todo sus defectos y virtudes. Podemos comprobar a lo largo de la película que no aparece ningún monumento reconocible de la ciudad de Berlín, excepto la catedral de Berlín en los primeros momentos de la película, lo que provoca una ausencia de elementos reconocibles que convierte a la ciudad de Berlín en una alegoría de la metrópoli del momento. A Ruttmann le interesa, sobre todo, la ciudad contemporánea que refleja el nuevo estilo de vida de los ciudadanos en las ciudades metropolitanas. Por esta razón podemos observar un Gross Berlín carente de sus monumentos históricos.

3.2. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* como obra paradigmática de la corriente fílmica *Sinfonías Urbanas*

Berlín, sinfonía de una gran ciudad es una obra que puede situarse a medio camino entre la vanguardia y el realismo, es decir entre el documental y el cine de realidad o cinéma-verité. Este último estilo cinematográfico, que recibe su nombre de las traducciones literarias que se hicieron en los años veinte del Kino-Pravda de Dziga Vertov, quien reivindicó la captación directa de la realidad al contrario de lo que ocurría con las producciones procedentes de Hollywood, se diferencia de estas últimas por la diferencia en el tratamiento de la narrativa. Los filmes de Hollywood siempre buscan hacer avanzar la narrativa y, para conseguir este objetivo, todos los elementos están vinculados a la narrativa. Cualquier elemento ajeno a lo que está ocurriendo en el filme es obviado. Por el contrario, el llamado cinéma-verité trata de conseguir un tipo de cine en el que las situaciones siempre se presentan en su contexto real y no se preocupa en exceso por lograr que todos los elementos captados por la cámara encajen a la perfección en el filme. Las influencias de las vanguardias artísticas en combinación con el cine de realidad y con el trabajo de montaje, que aporta una dimensión rítmica equivalente al material rodado en las calles de Berlín, originan una película con un fuerte sentido de la innovación y de la originalidad cinematográfica (Balázs, 1972, p. 188).

El ritmo de la película está perfectamente coordinado con la velocidad y con el momento de la escena captada. Esta afirmación puede ser ejemplificada por lo que ocurre en las distintas partes que conforman el filme: por la mañana al amanecer del día el ritmo es pausado, sin embargo, unos momentos después, según se levantan los habitantes de la ciudad, el ritmo se incrementa incesantemente y se acelera en progresión coordinada con la velocidad con la que los ciudadanos se incorporan a sus puestos de trabajo y comienzan su rutina laboral que les exige rapidez según imponen los ritmos de trabajo y producción del sistema taylorista. El ritmo se incrementa pero de forma totalmente prevista en una especie de cadencia rítmica que deviene en una

sinfonía compuesta por movimientos continuos que se estructuran con una armonía perfecta. Vicente Sánchez Biosca (2007, p. 23) nos indica todas estas características de la película y comenta que el nombre de sinfonía era obvio para el filme debido, precisamente, a la perfecta orquestación de los objetos y los hombres. Según este autor todas las películas de esta corriente artística se caracterizan por la búsqueda de la recreación plástica y técnica a la que ya nos hemos referido y Walter Ruttmann representará como nadie esta labor de búsqueda e indagaciones de la técnica. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* supone desde el punto de vista temático la exaltación de la técnica y la aparición de un estilo de vida nuevo basado en una aceleración del ritmo de actividad, aspecto que Ruttmann se encarga de recoger en sus película a través de los planos rodados, que recogen el movimiento constante de la ciudad *in crescendo* desde el comienzo de la película al amanecer. Este hecho unido al trabajo de montaje que incorpora también un ritmo al filme cada vez más rápido, provoca una sensación de apoteosis final. El guionista Carl Meyer ofrece la idea original que Ruttmann llevará a la práctica en la ciudad de Berlín, urbe histórica que se nos revela en esta película como una metrópoli en la cúspide de la modernidad. Es destacable que el director alemán capta las zonas modernas de la ciudad, evitando los edificios históricos. La influencia futurista de Ruttmann le hará huir del pasado histórico-artístico para centrarse en los nuevos elementos que simbolizan lo moderno: los medios de transporte, el nuevo urbanismo de amplias avenidas, la industria, las potentes luces que iluminan la ciudad durante la noche y el ocio nocturno. De ahí la diferencia con una ciudad como Nueva York que carece del elemento histórico, siendo en el siglo XX una metrópoli que simboliza la modernidad.²⁴

²⁴ La descripción perfecta que Sánchez Biosca nos ofrece tiene elementos literarios visuales que permiten hacernos una idea muy exacta sobre cómo es *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* “En cambio, lo que determinó la modernidad de las películas que siguieron la estela de *Manhatta* y que, sin ánimo de exhaustividad, hemos citado más arriba fue su entrega al éxtasis de la técnica. Ninguna de ellas encarnó tanto ese abandono febril como *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, que el artista plástico Walter Ruttmann dirigió en 1927 siguiendo una idea del guionista austriaco Carl Mayer. En ese caso no se trata de ese epítome de la modernidad que fue Nueva York sino del Berlín convertido en Crisol de la capital europea. Todo en esta cinta es un canto, una prosopopeya, a la ciudad viva. Su motivo es una jornada completa de su existencia, desde el despertar en el que un tren a gran velocidad parte de los extrarradios para precipitarse sobre la urbe todavía desperezándose hasta los fuegos artificiales que coronan la noche con un cielo estrellado y apoteósico. Desde la quietud matutina, los movimientos (un papel, una hoja, agitados por el viento, las cortinas de los negocios abriéndose, los primeros obreros que acuden al trabajo, los primeros medios de transporte...) van encadenándose,

Para representar todo esta recreación del mundo urbano desde todas sus perspectivas, Ruttmann montará su película con un ritmo vertiginoso para conseguir observar lo humano, lo mecánico, en definitiva, un todo que constituye una gran metrópoli del periodo de entreguerras. Todo es captado por las múltiples cámaras que Ruttmann repartió por la ciudad: los trenes, las fábricas, los andamios y el tráfico, los viandantes se convierten en elementos de un ente superior al que denominamos metrópoli. Sánchez Biosca aún va más lejos afirmando que se ha vaciado de contenido cada elemento de la ciudad, para incluirlo en el perfecto orden rítmico que impone el montaje de la película:

“Se diría que Ruttmann ha tomado la decisión de borrar el contenido (político, social, incluso iconográfico) de cada elemento figurado para doblegarlo a un criterio más pertinente (un gesto en movimiento, un esquema compositivo) para, a renglón seguido someterlo a un orden rítmico y extático que lo engulle todo” (p. 23).

Es verdad que en esta película no se perciben elementos políticos tratando la lucha de clases y la revolución de los trabajadores. Estos temas políticos eran muy comunes en películas de la época, como eran las soviéticas de estos mismos años (década de los años veinte), o como sucederá con *Berlín Alexanderplatz* (tanto en la novela de Alfred Döblin -1929- como en su adaptación a la pantalla por parte de Piel Jutzi -1931-), película que transcurre en el Berlín del periodo de entreguerras. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* es un filme que buscará más la estética y la plástica que permite el lenguaje cinematográfico. Las preocupaciones estéticas de Ruttmann estarán muy relacionadas con el diseño, en los años en los que la Bauhaus se encuentra en su apogeo. La Bauhaus trataba de unir arte e industria y Ruttmann pretende realizar una labor parecida intentando plasmar a través del lenguaje cinematográfico, arte en definitiva, la ciudad con su industria, sus

acelerándose, multiplicándose, hasta alcanzar un verdadero éxtasis que, periódicamente, se suspenderá, (la hora del almuerzo, la de la comida), para retomar su impulso poco después y alcanzar una todavía más impactante celeridad de torbellino” (Sánchez Biosca, 2007, p. 23).

infraestructuras y sus habitantes. La Nueva Objetividad será otro movimiento artístico que se impone durante los años veinte como corriente de referencia a la que ya hemos aludido por su simplicidad minimalista de formas. Todo ello será recogido en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* por Ruttmann para recrear no sólo la ciudad sino todo el panorama artístico del momento a través de las influencias reconocibles en la estética de la película. Como Sánchez Biosca afirma:

“la primera íntegra apuesta cinematográfica por el diseño en los tiempos en los que la Bauhaus se hallaba empeñada en la tarea de fusión del arte y la industria y la Nueva Objetividad se imponía como forma artística en el panorama weimariano. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* añadía a esta síntesis la superficie pulida e inmaculada de un ritmo creciente, de una orquestación de los objetos y los hombres que no en vano recibió el nombre de sinfonía” (Sánchez Biosca 2007, p. 24).

Berlín, sinfonía de una gran ciudad será, por tanto, una perfecta muestra de la técnica narrativa utilizada en la composición de las *Sinfonías de ciudades*. A esto debemos añadir que en este filme podemos observar las características propias de este movimiento: el futurismo aparece en el movimiento de las máquinas que parecen cobrar vida propia como si pudieran funcionar sin la mano del hombre; el ritmo de la película capta perfectamente la complejidad de configuraciones de la ciudad, apoyándose para ello en una técnica de montaje perfecta que toma de sus admirados Eggeling, Vertov e Eisenstein como afirma Lorente Bilbao:

“El pintor y documentalista alemán Walter Ruttmann, estudiante de música y de arquitectura, admirador también de Eggeling, Vertov e Eisenstein, participa primero en una secuencia onírica de Los Nibelungos (*Die Nibelungen*, 1924), donde el director Fritz Lang estudia las posibilidades arquitectónicas del decorado que luego pone en escena en *Metrópolis* (*Metrópolis*, 1926). Ruttmann aborda el proyecto de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927), con la idea de mostrar no tanto la

ciudad en sí, como la abigarrada complejidad de la gran concentración humana” (2003, p. 67).

En el filme *Metrópolis* de Fritz Lang el jefe de la ciudad luminosa y grandiosa, que sirve de escenario a la trama desarrollada en la película, es el arquitecto del diseño de la misma. Aunque su construcción y funcionamiento corresponden a los trabajadores de la megalópolis que viven en un submundo privados de los privilegios de la clase dirigente residente en los espectaculares rascacielos. En su superficie parece una ciudad fantasma proyectada en un imaginario espacio pictórico como si fuese un lienzo de De Chirico. Los decorados transmiten sensaciones contrapuestas: rareza, inquietud, fascinación, etc... Estos decorados simulan edificios donde el acero y el hormigón se unen para tomar cuerpo en estructuras que simbolizan el dominio sobre los trabajadores y su alienación (Niney, 1994, p. 254). Rutmann formó parte del equipo de fotografía de *Metrópolis* junto con Karl Freund y Gunter Rittau, dejando su impronta en un filme que resume excelentemente las disputas surgidas entre los futuristas, defensores del maquinismo, y los intelectuales que reclaman un mayor humanismo en una época convulsa por la irrupción de los extremismos políticos.

Y, por último, existe cierto cinismo, pues tras una metrópoli que muestra su poder tecnológico, mecánico, económico, cultural, de ocio y diversión, etc... observamos un espacio donde conviven pobreza con riqueza, alienación de individuos combinados con masas de seres anodinos que trabajan, comen y se levantan, estos elementos exponen parte de las teorías de la “Nueva Objetividad”, que se caracterizaba por captar en sus obras la experiencia rutinaria de los individuos con toda crudeza y con cierta carga satírica. Estas reflexiones se pueden encontrar en el artículo de José Ignacio Lorente que cita a Octavi Martí quien define al movimiento Nueva Objetividad como: “un sentimiento generalizado en Alemania de resignación y cinismo, después de un periodo de esperanzas exuberantes”, más concretamente parte de su publicación *Berlín, del futuro a los ángeles*, para referirse a las similitudes y diferencias existentes entre *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* y el movimiento denominado Nueva Objetividad:

“La preocupación de Ruttmann era adaptar todo aquello al *tempo*, al ritmo de la ciudad, apoyándose para ello en una música que acentuaba la tendencia formal del montaje, armonizando todos los movimientos en un proyecto global “música óptica” (2003, p. 67).

El exceso de formalismo de Ruttmann lleva a apartarlo de los ideales realistas de Freund: “su operador de cámara, deseaba de tener la posibilidad de “mostrarlo todo”, un universo de gentes de todas las clases sociales, un mundo poblado de seres anodinos que se levantan, marchan al trabajo, comen o caminan” y de Mayer: “guionista de *El gabinete del doctor Caligari* (Das Kabinett des Dr. Daligari, 1919), de Robert Wiene, impulsa el proyecto según manifiesta “cansado de imponer argumentos a la materia”, para salir a la calle al encuentro con la vida, con la expectativa de que, liberado de un argumento que ilustrar, el cine recobre la autenticidad perdida” (p. 68).

Ambos observan la sinfonía del realizador con las ideas de la llamada Nueva Objetividad. De esta forma, partiendo de un proyecto influenciado por este estilo artístico y Ruttmann tratará de matizarlo. Incluirá en la película su impronta personal y otras influencias para él muy importantes como fue el cine-ojo de Dziga Vertov. El ritmo de la película que se obtiene a partir del montaje será esencial para conseguir ese *tempo* tan especial de la película. Merece un comentario aparte la música de la película. Se trataba de una pieza sinfónica compuesta por Edmund Meisel y supervisada por el propio Ruttmann que se perdió. Estaba preparada para acompañar a la proyección y trataba de imitar a la compleja composición de ritmos y configuraciones que aporta la ciudad.

La película recoge un día completo en la vida de una ciudad desde que amanece con la llegada veloz de un tren hasta la noche con su luminosa oferta de ocio y diversión. Interesante será la reflexión sobre la temática que escribe Lorente Bilbao estableciendo una comparación entre *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* y la película *Amanecer* de Murnau pues la llegada del tren a una ciudad para iniciar un filme es un comienzo recurrente a lo largo de la historia del cine desde que los hermanos Lumière rodaron *La llegada del tren* (1896),

cortometraje que utiliza la técnica del travelling inverso, efecto óptico que consigue aumentar la profundidad de campo. En el caso del viaje filmado por Ruttmann utiliza los elementos que van surgiendo durante el trayecto (cables telefónicos, barreas, rieles y líneas) y son utilizados como objetos que sirven para realizar complejos juegos rítmicos y de abstracción. De hecho en el filme podemos observar un protagonismo relevante de multitud de objetos, muchos de ellos producto del avance de la tecnología que parecen poseer movimiento propio sin la intervención de la mano del hombre, lo que supone una influencia clara del futurismo y la atracción que sentían sus artistas por las máquinas.²⁵

Samuel Barber también destaca el inicio de la película, en el que podremos ver el mencionado viaje en tren que anticipa el vertiginoso ritmo que más tarde podremos observar a lo largo de la película. El interés de Ruttmann por la velocidad, el ritmo vertiginoso, los modernos medios de transportes y las infraestructuras queda plasmado en los primeros planos de la película. Esta es la peculiaridad del viaje en tren de Ruttmann, comparado con otras muchas películas que desde las primeras películas comenzaban con la llegada de un tren a una estación:

“La película *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1927), de Walter Ruttmann, se inicia con un viaje en tren hacia el interior de la ciudad: un tren que se acelera en lugar de detenerse, acumulando y manipulando en torno suyo

²⁵ La comparativa entre diferentes filmes, que se inician durante un amanecer con la llegada de un tren a la ciudad, nos lleva a indicar una diferencia fundamental del cine de vanguardia que realiza Ruttmann: la búsqueda de la abstracción y los juegos rítmicos visuales. De esta forma, el valor estético del filme prevalece sobre la temática que parece vehicular las secuencias de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*. Dicha temática consiste en reflejar una metrópoli moderna con su acelerado ritmo de vida, sin embargo el valor estético de la imagen constituye un objetivo fundamental para Ruttmann. Según Lorente Bilbao: “El filme se inicia con el tema recurrente de la aproximación en ferrocarril a la gran urbe –al igual que ocurre en el filme de Murnau, *Amanecer*, estrenado el mismo año- el cual se presta a las más variadas modulaciones, desde la abstracción de los cables telefónicos, rieles y líneas, que conducen el recorrido inicial hacia la ciudad, hasta los complejos juegos visuales de objetos, como ventanas, puertas, persianas, etc., que anuncian el inminente despertar de la ciudad a la frenética actividad cotidiana. Y como si de un nuevo manifiesto futurista se tratara, muchos de estos objetos inanimados parecen cobrar vida por sí mismos, incluso las máquinas parecen animadas por una voluntad certera e inapelable, de la que a menudo ha sido prescindida la figura humana. Pero al contrario que en la película de Murnau, este viaje desde el campo a la gran ciudad no representa un paso del equilibrio idílico al caos, hacia un lugar de corrupción y desorden, sino un tránsito fascinado por el entreverado cúmulo de movimientos, tránsitos y configuraciones visuales que aporta un día en la vida de la ciudad” (Lorente Bilbao, 2003, p. 68).

una inexorable euforia sensorial, en una estrategia opuesta a la simple llegada del tren a una aparentemente deshabitada ciudad de Lyon rodada por los hermanos Lumière treinta años atrás. Aquella entrada seminal en el corazón de la ciudad fue repetida hasta la saciedad en los filmes urbanos de los años siguientes. Al llegar el tren a la ciudad vemos cómo sus habitantes se levantan, se dirigen al trabajo andando, corriendo, en bicicleta, en automóvil o transporte público” (2006, p. 33).

Otro elemento fundamental en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* será la captación de los ritmos de trabajo en las ciudades de los años 20. Los ciudadanos se verán sometidos en el trabajo a los rigores de los sistemas productivos propios de la época, destacando el fordismo, sin embargo, siempre queda un momento para alimentarse, como podemos observar en la película, para poder continuar con la rutina. Filmar el transcurso del día en una ciudad permite mostrar estos hechos que, en definitiva, conforman la cotidianidad de los habitantes de una ciudad. Al mismo tiempo Ruttmann nos muestra una ciudad enorme e inabarcable, con multitud de avenidas, calles y plazas. Esta ciudad se corresponde con la fastuosa metrópolis que Ruttmann nos muestra con cierto orgullo:

“Una vez inmerso en Berlín, el filme (que Ruttmann montó a partir de secuencias rodadas en las calles por realizadores anónimos durante un año) oscila entre el rastreo de sus superficies, como las huellas efímeras que el paso del día a la noche deja sobre los edificios y avenidas, y el examen de la naturaleza perceptiva de la ciudad, con la cámara siguiendo la mirada de los habitantes ante el incesante espectáculo urbano” (p. 33).

La jornada transcurre inexorable y terminará con la salida de los trabajos y de nuevo aparece el transporte para dirigirse al hogar y comenzar una nueva parte del día: la vida nocturna en la ciudad. Las luces, las calles repletas de gentes, el ocio y la diversión surgen para todas las clases, pero sobre todo, para la burguesía. La noche en la película de Ruttmann posee un interés especial en cuanto a la filmación de las luces nocturnas de exteriores naturales. La

captación del negativo de las luces y su reflejo en el suelo mojado tras la lluvia, fuerza al soporte fotoquímico a captar unas condiciones lumínicas alejadas del control total de estos elementos en el estudio de rodaje.²⁶

Debemos indicar que Stephen Barber considera que los propios ciudadanos no son los protagonistas de la película que, en realidad, es la ciudad la que ocupa el papel más relevante en el filme:

“Los propios habitantes de Berlín no desempeñan ningún papel en las vitales insurrecciones y convulsiones de la ciudad, que son originadas por la materia visual del lugar: Ruttmann los muestra entrando en desbandada en las fábricas y las oficinas, y las imágenes se intercalan con fotogramas de ganado conducido en manada pasivamente hacia las puertas de un matadero” (Barber, 2006, p. 23).

Los ciudadanos son elementos que se incluyen en la metrópoli como son los edificios, las calles, los medios de transportes, las fábricas, etc... Por esta razón constituye un documento único para estudiar la metrópoli del periodo de entreguerras. La ciudad no es sólo un decorado o un fondo para situar la acción que se desarrolla en el filme sino que constituye el verdadero tema fílmico protagonista de la película. Según Barber, Ruttmann rastrea la ciudad y sus superficies a partir del material rodado por realizadores anónimos durante todo un año, con el fin de conseguir transmitir la sensación al espectador de estar inmerso en la ciudad. La película capta toda una jornada en la gran ciudad lo que permite observar la evolución de la ciudad desde que amanece hasta que la noche se adueña de ella. No se trata, por tanto, de recoger instantáneas de la ciudad, sino de observar como va desarrollándose una jornada cotidiana en la metrópoli de este momento histórico. En este sentido, la

²⁶ Samuel Barber relata muy lúcidamente cómo era una noche en la metrópoli de los años veinte, quizás la primera época en la que surge una demanda de ocio nocturno generalizada en toda la sociedad urbana, que podrá asistir a espectáculos populares, o bien a un ocio más exclusivo de clases sociales con mayor poder adquisitivo: “al anochecer, esos habitantes moribundos persiguen un régimen similar de autoinmolación, por medio del alcohol y la lujuria, en cabarets de marcado ambiente sexual y bares. La ciudad es la única que posee dignidad y capacidad de adaptación, y permite a sus habitantes percibir el lujo a partir de la iluminación intermitente de las pantallas de neón y las vallas publicitarias que cautivan la atención del espectador” (Barber, 2003, p. 34).

ciudad presenta una gran capacidad de adaptación al ritmo que marque el momento del día. La misma ciudad que durante el día es el centro de trabajo, durante la noche se convierte en un ámbito que contiene multitud de lugares para disfrutar de las actividades lúdicas, convirtiéndose la ciudad en un espectáculo urbano con todas sus ventajas e inconvenientes. Stephen Barber también hará referencia al importante tema del ritmo de la película relacionado con la música especialmente compuesta para el filme. *Berlín, sinfonía de una ciudad* trata de transmitirnos una experiencia sonora combinada con las imágenes de la película. Todo ello supone un cúmulo de sensaciones catárticas para nuestros sentidos.²⁷

Las películas urbanas incluidas en la corriente de las *Sinfonías de ciudades* rechazaron el sonido y trataron de buscar los experimentos sonoros en la música que servía de banda sonora orquestada. Estas composiciones constituían el perfecto acompañamiento de los filmes durante su proyección. En el caso de *Berlín, sinfonía de una ciudad*, si bien la primera partitura se perdió, con el transcurso de los años se han ido incorporando otras músicas que buscan provocar las mismas sensaciones catárticas en el espectador:

“Los cineastas de las ciudades solían acompañar las imágenes de bandas sonoras orquestales (el propio Ruttmann colaboró en la banda sonora de *Berlín, sinfonía de una ciudad* con el compositor Edmund Meisel, si bien se ha perdido la partitura original) o, al menos, daban algunas indicaciones sucintas para el acompañamiento sonoro deseado durante la proyección de sus filmes” (Barber, 2006, p. 35).

La mayoría de estos directores vieron en la aparición del cine sonoro una imposición que limitaba la experimentación buscada en sus filmes. En la década siguiente (años 30), los músicos encontraron un reto en la modificación de las bandas sonoras de las *Sinfonías de ciudades*, creando estructuras

²⁷ El filme se ha editado en base al trabajo de montaje que se asemeja a una partitura musical. Se estructura con partes de tempos lentos que dejan paso a ritmos acelerados, precedidos por crescendos que sirven de transición: “Tal como reza el título del filme de Ruttmann, la ciudad está comprendida en imágenes que en sí mismas sugieren altibajos sonoros, si bien al final restan en silencio, y tan sólo se reavivan auráticamente en las proyecciones gracias a las múltiples bandas sonoras añadidas” (Barber, 2006, p. 34).

musicales complejas que trataban de quedar en un segundo plano para otorgar mayor poder de atracción e impacto a la imagen. Existe una gran complejidad en la elaboración de una partitura aplicable a filmes que tienen una estructura rítmica muy marcada en su montaje y que, incluso, se conciben como obras musicales visuales organizadas con cadencia musical a través del movimiento de los objetos y de la propia extensión de los planos utilizados.²⁸

Para terminar este punto expondremos algunas imágenes de *Berlín, sinfonía de una ciudad*, que permiten ofrecer una visión más completa de la iconografía que podemos observar en sus planos, aunque esto suponga no poder observar el ritmo de la película, parte esencial de la misma como ya hemos señalado. Para establecer un visionado ordenado establecemos un registro que se corresponde con los elementos que podemos observar en los distintos planos.

En primer lugar expondremos las imágenes que tienen como tema fílmico los transportes de la ciudad de Berlín. Tranvías, ferrocarriles, trenes urbanos y automóviles conforman un tema recurrente a lo largo de toda la película. Para Ruttmann la velocidad de los nuevos transportes y sus infraestructuras son parte fundamental de la vida contemporánea en la ciudad. La primera imagen corresponde a una máquina del tren que podemos observar en los primeros planos de la película. Ruttmann se sirve de este tren para hacer llegar, simbólicamente, al espectador hasta la ciudad de Berlín:



Imagen 2. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

²⁸ Samuel Barber escribe sobre la inspiración y el reto que supuso para los músicos tratar de incorporar unas bandas sonoras acordes con obras fílmicas tan complejas como son las *Sinfonías de Ciudades* “Pero en las décadas siguientes, los músicos se esforzaron por modificar las bandas sonoras de estos filmes urbanos, creando estructuras sonoras contemporáneas que negaban su propio poder pero lograban que las imágenes fílmicas tuvieran un impacto más directo sobre la mirada”. (Barber, 2003, p. 43)

La segunda imagen refleja la confluencia de distintos medios de transporte en la Alexanderplatz. Podemos observar como todavía conviven los más modernos medios de locomoción, junto con transporte de tracción animal:



Imagen 3. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

Las dos siguientes imágenes tienen como tema fílmico el tren urbano o metropolitano que en estos momentos se está desarrollando en las ciudades más populosas del mundo. Se trata de uno de los elementos más relevantes para demostrar la innovación tecnológica en su aplicación a las infraestructuras:



Imagen 4. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)



Imagen 5. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

A continuación expondremos algunas imágenes que son reflejo del urbanismo de Berlín, sus calles sus plazas y avenidas, comenzando por la Potsdamer Platz:



Imagen 6. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)



Imagen 7. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

Por último expondremos algunas imágenes referentes a los frenéticos ritmos de vida de la ciudad, tema que interesa a Ruttmann. Podemos apreciar detalles en la vida cotidiana de las personas que habitan la ciudad. En primer lugar podemos observar la parada de metro de la Potsdamer:



Imagen 8. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

Las últimas imágenes seleccionadas hacen referencia a los habitantes mismos de la ciudad y no a elementos reconocibles del espacio físico de la ciudad. Los ciudadanos constituyen en este film, el elemento vivo de la ciudad, es decir, quedan también insertos en la ciudad y, por lo tanto, no tienen entidad fuera de ella:



Imagen 9. *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* (1927)



Imagen 10. *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* (1927)

3.3. *El hombre de la cámara*. Dziga Vertov y la búsqueda de la abstracción en el filme

La diferencia sustancial con otro de los filmes más representativos de las *Sinfonías de ciudades*, *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov (1929), consiste precisamente en la estructura temporal de la película. Ruttmann realiza una película con una estructura temporal lineal, en cambio, Vertov deconstruye la historia, fracturando el tiempo, tratando de acentuar más su visión personal de las imágenes captadas sobre la ciudad. Desde este punto de vista existe una ventaja consistente en analizar una película que trata de plasmar la ciudad y su evolución lineal a lo largo del día, pues se percibe más claramente cómo era la vida cotidiana en la metrópoli. Si bien las dos películas presentan el transcurso de una jornada en la ciudad, en el caso de la película de Vertov existe más dificultad para discernir la fase del día en la que nos encontramos, como Stephen Barber afirma:

“Si bien el filme de Ruttmann, como el de Vertov, muestra el paso efímero del día a la noche sobre Berlín, el segundo fractura por completo la estructura temporal de la ciudad, persiguiendo sus propias obsesiones y yuxtaposiciones entre elementos que cambian repetidamente” (2006, p. 44).

Sin embargo existen grandes similitudes entre *Berlín, sinfonía de una ciudad* y *El hombre de la cámara*. Una característica fundamental de la película de Dziga Vertov es el punto de vista subjetivo con el que se encuadran casi todos los planos de la película. El director nos muestra toda la realidad captada por la cámara desde el punto de vista del camarógrafo protagonista del filme. El punto de vista no depende en la película de ningún personaje. La forma en la que se nos muestra la Rusia soviética de los años veinte depende del propio hombre de la cámara, figura relativamente abstracta que representa cómo Dziga Vertov entendía el lenguaje artístico cinematográfico. Esta subjetividad también se encuentra en la obra de Walter

Ruttman, pues también tratará de utilizar el encuadre como manifestación directa de su punto de vista. Sin embargo la obra de Dziga Vertov tiene un carácter más espontáneo, sin ninguna preparación de la escena. Esta premisa que se refleja en sus escritos teóricos nos lleva a una concepción de Sinfonía de Ciudad más abstracta que el filme de Walter Ruttmann. Dziga Vertov siempre insistió en la idea de la utilización de la visión como medio de conocimiento del mundo y los peligros que supone la preparación de las escenas y la teatralidad artificiosa que el cine puede transmitir a los espectadores, ofreciendo una visión del mundo totalmente distorsionada. Si los públicos aprehendían y obtenían conocimientos del mundo a través del cine, existía una responsabilidad por parte del creador de contenidos cinematográficos en cuanto a no falsear la realidad de la vida. Esta perspectiva procede de sus experiencias elaborando el semanario cinematográfico de noticias de actualidad soviético (*Kino-Nedelia*), trabajo que realizó desde 1918. Para Vertov el trabajo de creación del director cinematográfico debe basarse en el montaje. Debemos tener en cuenta la labor teórica escrita por el propio Vertov que hace referencia a la visión espontánea y a la creación, mediante el montaje, de la “verdad” cinematográfica, utilizando fragmentos de actualidad que una vez acoplados permitirán conocer una verdad más profunda que no puede ser percibida por el ojo. De esta forma, el propio Vertov compone, a partir de unos fragmentos de vida real captados por la cámara, una acumulación de contenidos visuales que conforman una idea global muy vinculada con la visión del mundo propia del ideario revolucionario soviético del momento. Debemos tener en cuenta que en la realización de los noticiarios también trabajaba durante estos años Lev Kuleshov, quien ya estaba comenzando a experimentar con el montaje. Por lo tanto, es un momento relevante para el avance del lenguaje cinematográfico. Dziga Vertov incide en el montaje como elemento fundamental de la creación cinematográfica, y aunque no lo trata a nivel teórico, el encuadre en el filme *El hombre de la cámara* recibe un tratamiento muy particular debido a sus innovadoras composiciones (Aumont y Marie, 1990, p. 176). Si definimos composición como la forma de filmar imágenes para crear una armonía que atraiga al espectador, en el caso de *El hombre de la cámara* estamos ante una creación cinematográfica que busca la originalidad rompiendo con algunas de las

normas clásicas de composición. Por ejemplo, si consideramos que en un encuadre clásico se debe buscar perspectivas favorables que no se confundan con las aglomeraciones, en la película de Vertov las masas de individuos que conforman la sociedad constituye un elemento recurrente que aparece en los planos del filme. Por otra parte, es cierto que en la película referida, podemos rastrear las características fundamentales de la ortodoxia de la composición: Los elementos relevantes se pueden encontrar con rapidez, las figuras en movimiento predominan sobre las estáticas, siempre se busca engrandecer los elementos que, además, aparecen perfectamente iluminados. Sin embargo la composición vuelve a resultar de una gran originalidad en la captación de múltiples elementos que conforman líneas rectas y en zigzag, pero también aparecen elementos circulares, curvados y una gran variedad de movimientos de cámara que logran transmitir al espectador la sensación de realidad que no engaña al espectador. Esto es fundamental para facturar un filme que sirva como medio de comunicación que transmita la verdad del mundo soviético, como quería Vertov. De esta forma, cumple con su objetivo de no falsear la realidad captada por la cámara y utiliza el cine como una ventana a través de la cual los espectadores conocen el mundo que les rodea. Debemos tener en cuenta que en Rusia, en 1919, se decretó la nacionalización de la industria cinematográfica, que pasará a estar bajo la dirección del Comisariado del Pueblo para la Instrucción. Esto supone que los Cine-diarios dirigidos por Kuleshov tendrán una importante función pedagógica que Vertov asume en su particular concepción del cine.

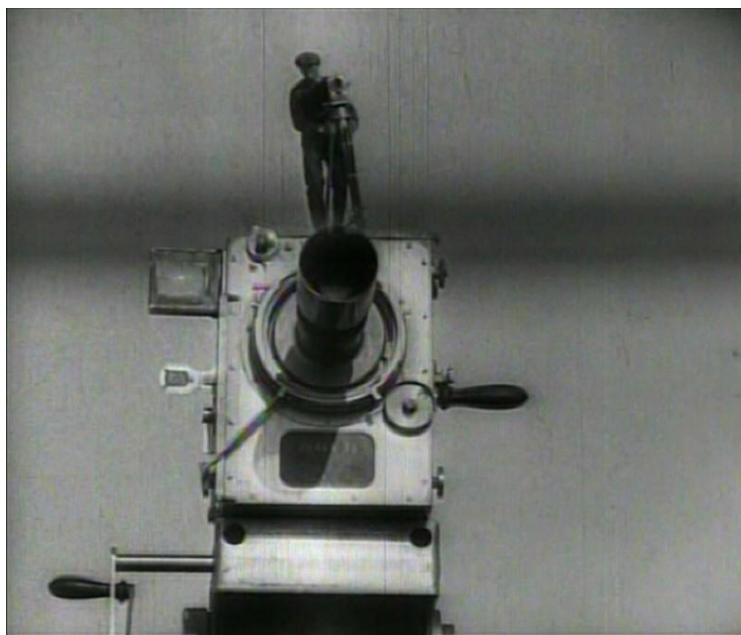


Imagen 11. *El Hombre de la Cámara* (1929)

La originalidad de *El hombre de la cámara* se observa, como ya hemos señalado, en la particular forma de presentar el punto de vista. En efecto, la cámara capta unos planos con encuadres innovadores para presentar al espectador la realidad de la vida en las ciudades rusas de los años veinte del siglo pasado. Se trata de una cinematografía sin escenografía ni puesta en escena. El movimiento de cámara adquiere la capacidad de presentar un punto de vista muy particular al presentar un determinado hecho (p. 177). Esta selección de encuadres nos lleva a afirmar que el trabajo de Vertov en cuanto a la dirección adquiere un significado muy especial por la particularidad de la composición, que guarda una gran coherencia con sus postulados teóricos.

Vertov fue un pionero en proponer que en lo cotidiano, en lo más cercano, reside un valor distintivo fundamental, suficientemente importante para que el cine se centre en un tema fílmico obtenido de la realidad. Las producciones cinematográficas hasta ese momento habían ignorado el ámbito de lo real para buscar argumentos más literarios. Vertov tenía la firme intención de investigar con la cámara cinematográfica, que para el director soviético constituía unos perfectos ojos producto del desarrollo tecnológico, todo el entorno social, económico, industrial y, en definitiva, la realidad cotidiana para obtener la verdad del mundo. Este es un proyecto ambicioso que en realización

cinematográfica se trata de conseguir empleando en muchos casos el primer plano para aislar al tema fílmico como si fuera una molécula de vida cargada de significado, que al unirse con otros planos conforma un filme perteneciente a la teoría del Cine-Ojo. No son escenas construidas por la intervención de un director de arte, por el contrario, son pequeños fragmentos de realidad. Los personajes que aparecen en el plano no actúan, pues no sabían que les estaban filmando. Posteriormente esta fracción de realidad será montada en post-producción para elaborar la verdad tal y como la entiende el director. Estos filmes parecen carecer de personaje principal y de un argumento, sin embargo el guión está elaborado a partir de las premisas que el director ha ordenado a su equipo de rodaje: saben dónde y cuándo tienen que rodar. Además el personaje central será el director, observando lo que sucede en el mundo a través de la cámara cinematográfica. Los planos estarán dictados por la subjetividad del director, quien marca el orden y ritmo en el montaje. Los planos pasan a ser impresiones del tema fílmico y la correlación de las imágenes obedece a una intención del director. En el caso de Vertov su objetivo será explicar la realidad desde un punto de vista socio-político, analizado desde una perspectiva marxista-leninista (Balázs, 1972, pp. 134 y 135). Posteriormente este tipo de cine tendrá una enorme influencia en los directores de *Sinfonías de ciudades*, pero también en movimientos cinematográficos como el Neorrealismo italiano, el Free Cinema británico, o la Nouvelle Vague francesa. Más adelante nos detendremos en analizar en profundidad el pensamiento y obra de Dziga Vertov.

El director soviético Vertov inicia su trabajo en el ámbito de la información en Kino-Nedelia, semanario de noticias acontecidas en la URSS. En este trabajo intentará elaborar un estilo periodístico en el ámbito cinematográfico, que evoluciona hacia una producción documentalista moderna. Otro logro importante de Vertov serán los numerosos hallazgos técnicos (montaje, realización de planos en movimiento, utilización de primeros planos) aplicados al documental. De este género cinematográfico Vertov fue un auténtico pionero (p. 191). Otra característica que lo diferencia de otros pioneros del documental como Robert Flaherty, director del filme *Nanuk, el esquimal* (1922), es su rechazo frontal a intervenir en el desarrollo de los hechos filmados,

circunstancia que Flaherty no considera relevante. En efecto, el director estadounidense mandaba repetir la acción rodada e incluso ensayar hasta que la escena era captada por la cámara con la corrección que Flaherty demandaba.

Una de las momentos más destacable de *El hombre de la cámara*, que supone un claro ejemplo de las ideas apuntadas anteriormente, es el célebre plano del operador de cámara inclinado sobre la vía mientras el tren se acerca a gran velocidad hacia el cameraman y hacia la propia cámara de rodaje. Se trata de un plano situado en el mismo eje de acción que huye del punto de vista del plano general. Un encuadre basado en un plano que recurre a un punto de vista más neutral alejado de la acción supone incurrir en la teatralidad que tanto disgusta a Vertov. El director ruso pretende que nos situemos exactamente en el punto de vista del operador de cámara para que percibamos la escena como la experimenta el propio personaje protagonista. Si Vertov hubiera elegido un plano general, la distancia con la acción, nos habría impedido experimentar la sensación de espontaneidad del momento. El lenguaje cinematográfico debe hacernos sentir partícipe de una acción y para ello se sirve de planos situados lo más cerca posible del eje de acción, tanto es así que en este caso estaríamos ante un plano situado sobre el eje, es decir, el tren viene directamente a la posición de la cámara de rodaje. El avance continuo del lenguaje cinematográfico hace que la diferenciación con respecto al teatro sea cada vez más marcada y la autenticidad que se pretende transmitir más cercana a la realidad.



Imagen 12. *El Hombre de la Cámara* (1929)

Otra de las características de *El hombre de la cámara*, en cuanto a la composición de planos, es el gusto por utilizar violentos escorzos que rompen con la tradición pictórica. Se busca la frontalidad de la filmación de los objetos (máquinas, autómatas y automóviles), recurriendo a la utilización de superficies lisas que amplían la superficie del encuadre (Aumont y Marie, 1990, p. 178). Todo ello nos lleva a afirmar que existe una vinculación muy estrecha con las innovaciones realizadas por las vanguardias pictóricas del primer tercio del siglo XX. En efecto, el futurismo y su intención de representar el movimiento y la modernidad tecnológica, el expresionismo de Der Blaue Reiter y sus fuertes contrastes entre líneas fuertes y suaves y formas abiertas y cerradas, el cubismo y su ruptura con el último canon renacentista vigente en el siglo XX, la perspectiva, y el constructivismo que combinaba una estética de máquina con componentes dinámicos que celebraban la tecnología, como los reflectores y las pantallas de proyección, que el propio Vertov mostrará al comienzo de *El hombre de la cámara*, son características estéticas que pueden observarse muy claramente en el mencionado filme. De hecho, todos los movimientos artísticos que rompen con la tradición pictórica renacentista de proporciones perfectas, son asimilados por Vertov para realizar unos encuadres muy particulares, que se alejan de las divisiones áureas, del triángulo de Rembrandt y de muchas de las formalidades de composición e iluminación en el cine. Por esta razón, el filme se dirige hacia la búsqueda de la abstracción. Otra

característica que llama poderosamente la atención es la multitud de retratos de rostros, tratándose de primeros planos en la mayor parte de los casos.

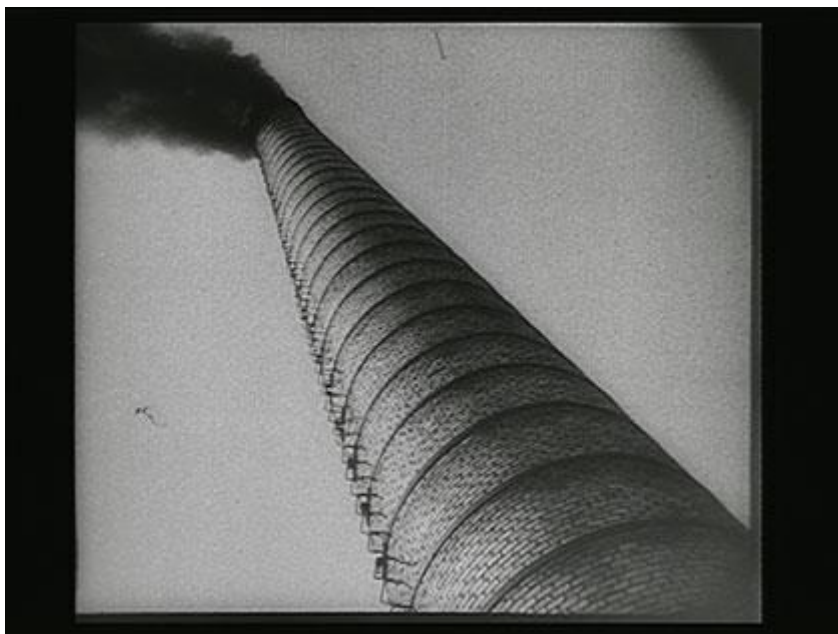


Imagen 13. El Hombre de la Cámara (1929)

Para conseguir transmitir el triunfo del mundo comunista en Rusia, frente a la sociedad de clases capitalista, Vertov realiza primeros planos de los rostros de los trabajadores con los que comparte la afinidad propia del que se considera trabajador y camarada en la lucha por la consecución de la causa socialista, mientras que los planos que tienen a la burguesía como tema fílmico están rodados utilizando planos generales que marcan una distancia considerable entre el operador de cámara, que obedece las directrices de Dziga Vertov, y los miembros de la mencionada clase social. Esta marcada separación no es casual, pues demuestra que ideológicamente Vertov está al lado de los trabajadores y políticamente en contra de la burguesía. Esto nos lleva a la relación imprescindible que se produce entre los planos de la película desde la perspectiva de la semántica. Únicamente existirá una vinculación semántica entre los distintos planos de la película si éstos coinciden entre sí, dando origen a relaciones visuales. En palabras del propio Jacques Aumont:

"El plano del tranvía cortado en dos, si únicamente se relaciona con la filmación del divorcio, sólo supondrá un "raccord" en el nivel semántico.

Relacionado con los demás planos de tranvías que transforma y trabaja visualmente, se abre sobre el resto del film, probablemente en términos de sentido, pero también en términos *visuales* e incluso *plásticos*” (p. 182).



Imagen 14. *El Hombre de la Cámara* (1929)



Imagen 15. *El Hombre de la Cámara* (1929)

En efecto, este filme se caracteriza por una perfecta armonía entre los elementos que componen las imágenes y el significado total de la película. Los elementos visuales ya indicados, elección de tipo de planos, encuadres, la composición en volúmenes y sus abruptas rupturas con los modelos clásicos, para acabar dotando al filme de una gran originalidad en cuanto a las perspectivas, proporciones y diagonales que conforman los planos de la película, sirven para dotar de un significado global a toda la obra. De esta forma, los elementos plásticos y visuales profundizan en la idea de transmitir un mensaje político, social y también estético que se relaciona con las teorías sobre el cine del propio Vertov. Las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, las teorías sobre cine de los futuristas y los trabajos que pioneros como Kuleshov y el propio Vertov realizan en la sección de cine-diarios están en la base de la creación de este Filme. Por supuesto, no podemos dejar de mencionar que el montaje sirve para conformar y unir todas estas características visuales, estéticas e ideológicas. El trabajo de ordenación narrativa y rítmica de los elementos objetivos del relato visual realizado por Vertov supone la composición final que dota de significado a toda la película y vincula el relato filmico a los elementos visuales y plásticos para conformar una armonía cinematográfica que nos lleva a afirmar que estamos ante un filme

representativo del grupo de películas que conforman las *Sinfonías de Ciudades*.



Imagen 16. *El Hombre de la Cámara* (1929)

Vertov escribió que en el filme *El Hombre de la Cámara* fue preciso desarrollar un trabajo más complejo que los efectuados con anterioridad en la práctica del cine-ojo. Debido a la multiplicidad de localizaciones rodadas en el filme, se realizó una importante labor técnica y organizativa que se completó con las experimentaciones en el terreno de la realización y del montaje. Vertov huye de cualquier cliché propio del cine para conformar un experimento fílmico que surge del interés del director ruso por explorar nuevas formas de creación cinematográfica. El rechazo de Vertov por el guión literario, los decorados y los actores, llevarán a los trabajadores involucrados en el cine-ojo a una lucha por la separación definitiva del lenguaje cinematográfico respecto del lenguaje teatral y literario. Un elemento propio del cine de la época consiste en la aparición de intertítulos durante la proyección del filme, sin embargo Vertov rechaza esta práctica, eliminando casi por completo la aparición de elementos gráficos textuales en el filme (1974, p. 99).

El Hombre de la Cámara se concibió como una realización práctica, pero también como si fuera una manifestación teórica. Esta doble finalidad se encuadra en el debate que protagonizan las distintas corrientes pertenecientes al ámbito del arte. En este sentido, cada una de las corrientes propuso una interpretación diferente de *El Hombre de la Cámara*. De esta forma, podemos señalar que un grupo calificó a este filme como una experimentación basada en la música visual, es decir, como si estuviéramos ante un concierto visual. También hubo algunos críticos cinematográficos que calificaron al filme como el triunfo de la matemática superior del montaje, es decir, el perfecto ritmo hilvanado en la mesa de montaje. Por último tenemos a los teóricos que calificaron a *El Hombre de la Cámara* como una forma de descubrir aspectos de la vida seleccionados por el cineasta (p. 100).

El Hombre de la Cámara es un filme que sintetiza la suma de múltiples hechos plasmados en el negativo. También puede definirse como el producto resultante de diversas acciones, estableciendo una relación entre el cine y la ciencia matemática. Cada plano en el filme supone un documento que conforma un factor, y al reunirse entre sí todos los factores se genera unos encadenamientos semánticos perfectamente calculados, coincidentes con los encadenamientos visuales. Estas relaciones que se establecen entre los documentos visuales que constituyen *El Hombre de la Cámara* no exigirán la ayuda de intertítulos para entender el significado y todos los encadenamientos construyen una temática perfectamente estructurada que no se puede entender por separado. Esta forma de realizar y montar un filme se diferencia claramente de los lenguajes propios del teatro y de la literatura y consiguen presentar al espectador la vida tal y cómo se capta a través de la cámara cinematográfica, es decir, el ojo mecánico que sirve para obtener las imágenes que conforman el cine-ojo. Esta mirada cinematográfica perfecta por ser captada a través de la perfección tecnológica del nuevo invento, se opondrá a la imperfección propia del ojo humano que también intenta descifrar los secretos de la vida.²⁹

²⁹ El filme *El hombre de la cámara* posee la influencia evidente de las teorías del Cine-ojo, pues constituye una obra cinematográfica que plantea “el asalto a la realidad” sin la participación de actores y sin utilizar decorados, estudios ni vestuarios (Vertov, 1974, p. 101).

El Hombre de la Cámara se concibe como un ensayo fílmico de hechos visuales que no requiere intertítulos, tampoco se precisa de un guión y, siguiendo esta línea de producción, no serán necesarios actores o decorados. Estas premisas confirman los postulados propios del llamado cine-ojo que pretende desvincular al cine de la tutela de otros artes como son la literatura, el teatro o, incluso, la pintura. Vertov reivindica la experimentalidad en el cine para encontrar la forma en la que se articulará un lenguaje verdaderamente cinematográfico internacional. El cine-ojo supone una búsqueda continua por conseguir ese objetivo, que se concreta en la obtención de un lenguaje propio independiente, de forma similar a como la música se articula en torno a un lenguaje propio que también tiene carácter internacional. El filme, según Vertov, tiene grandes semejanzas con *El undécimo año* (1928), filme que capta los avances experimentados por la URSS en los 11 años transcurridos desde la Revolución de 1917. Se trata de dos filmes muy vinculados con la época del radio-ojo, que trata de analizar la realidad a través de la cámara y que supera la época de la cinematografía no actuada, reivindicada en los primeros años de la década de los años veinte del siglo XX por el propio Vertov (1974, p. 301).

El rechazo que siente Vertov por la ficción en el cine parte de la negación de la potestad del director para cambiar la realidad con ayuda de un guión. Este mundo inventado no tendrá ningún valor para Vertov que tilda a estas producciones como un juego que nada tiene que ver con la vida real. Es un cine que imita a la vida pero que no refleja en sus imágenes la verdad sobre las relaciones amor y muerte, la lucha de clases, la guerra, etc... Todo el artificio que rodea al cine ficción sólo sirve para distraer al espectador de los escenarios reales y de la iluminación natural que se contrapone a las luminarias artificiales que imitan el sol o la luna. Vertov considera que siempre será más perfecto realizar el rodaje sin falsear la iluminación o los decorados empleados en el filme (p. 302).

En el filme *El Hombre de la Cámara* encontramos reflejado el caos de la sociedad del momento, que conlleva multitud de trabajos, nacimientos y muertes, divorcios y matrimonios, encuentros de hombres y mujeres, obreros y campesinos, estudiantes de las facultades, propagandistas y auditores y, en

definitiva, un fragmento del mundo que sólo la perfección de la cámara como sistema de captación de la realidad puede exponer para que el hombre sea capaz de ver claro en todo este desconcierto. El hombre a través de la cámara cinematográfica toma el pulso a la dinámica sociedad de los años veinte y tiene como objetivo filmar con el mencionado mecanismo tecnológico la vida real que lleva a las personas hacia un estado de excitación continua debido a su vertiginoso ritmo. Este objetivo no tiene punto de unión con el cine basado en decorados y ficciones reflejadas en un guión. Vertov también menciona las dificultades derivadas del rodaje en exteriores naturales en comparación con las condiciones de los estudios cinematográficos que permiten un control total de las condiciones de rodaje. En efecto, el operador de cámara a cada paso que da se encuentra con multitud de curiosos que entorpecen su labor, sirva este ejemplo para reflejar cómo el medio natural ofrece obstáculos y sorpresas al trabajo de rodaje. El rodaje en las calles no permite ni ensayos ni repeticiones y, por supuesto, no obedece a las instrucciones del realizador que debe amoldarse a las circunstancias del hecho que pretende captar con su cámara. Las limitaciones también proceden de las condiciones climáticas o de la iluminación natural de la localización. Por todo ello el realizador debe desempeñar una ardua labor de seguimiento de los acontecimientos que va a rodar y debe acometer la esencial preparación de la cámara para que capte lo más adecuadamente posible los hechos. Vertov destacará el esencial espíritu de observación del realizador, así como la rapidez y agilidad para recoger con la cámara la vida tal y como se nos presenta. El cine-ojo no permite la inmovilidad de la cámara, ni su reclusión en un estudio cinematográfico.³⁰

El propio Dziga Vertov afirma que su intención es abandonar el estudio para encontrarse con los hechos que acontecen en el mundo cara a cara y captarlos con la cámara cinematográfica. Vertov acude a los lugares donde está la gente, medios de transporte como son el tranvía, las motocicletas y los trenes que en

³⁰ Las premisas fundamentales del cine de Vertov son dogmas que el director ruso sigue en cada filme, lo que supone una realización que comienza con la elaboración del plan de orientación y de emplazamiento de las cámaras en la localización escogida, siendo siempre escenario natural. El cámara-observador no debe intervenir en una acción que no saben cómo se desarrollará, porque no conocen lo que les aguarda en la localización, pero deben intentar captar lo mejor posible ese fragmento de vida para, más tarde en montaje, desenmarañar la complejidad de la vida cotidiana (Vertov, 1974, p. 303)

su trayecto diario se encuentran y se distancian. Vehículos como los autobuses de la ciudad, los automóviles y las personas que los ocupan, con sus alegrías y tristezas, la muerte y la vida que afecta a todos los individuos, en definitiva, la vida de las personas de la ciudad y del ámbito urbano con todas sus vicisitudes y elementos que les rodean es lo que interesa a Vertov, pero también el obrero de la fábrica o las labores propias de una agricultura mecanizada. Lo que el propio Vertov califica como el torbellino de la vida, la rapidez con la que tantos acontecimientos afectan al individuo, pero sin intervenir en ellos y pasando desapercibidos, con el fin de hacer el trabajo propio de realización cinematográfica sin intervenir. Cuando los individuos perciben que están siendo captados por la cámara dejan de ser naturales en sus actos para adoptar una forma de actuación parecida a la que observan en los actores de los filmes. Por esta razón, el operador de cámara debe intentar pasar desapercibido para no interrumpir el discurrir habitual de la vida y captar la realidad tal y como sucede. La iluminación propia de un rodaje cinematográfico en localizaciones nocturnas atrae a más curiosos y dificulta más aún el propósito de captar los sucesos sin condicionar la escena. Para salvar estas situaciones el operador debe encontrar soluciones muy rápidas y originales, siempre teniendo en cuenta que un objetivo fundamental del rodaje consiste en la movilidad de la cámara para llegar a un máximo de sucesos posibles y hacer un seguimiento de ellos mientras están ocurriendo (Vertov, 1974, pp. 19-20).

El rodaje de *El Hombre de la Cámara* se realiza con muchos problemas al comienzo, debido a los inconvenientes producidos por la dificultad de rodar en las calles y con luz natural los hechos en el instante preciso en el que están ocurriendo. Por esta razón, se aprende a realizar este tipo de rodaje sobre la marcha, utilizando procedimientos especiales como ocultar la cámara, rodar por sorpresa o desviar la atención de las personas a las que se pretende rodar. El operador de cámara intentará siempre hacer su trabajo sin dificultar o impedir las acciones habituales de los ciudadanos captados. Según se adquiere experiencia en el rodaje de un filme que carece de control sobre múltiples elementos, la realización se perfecciona para lograr rodar en el momento justo un hecho concreto que puede ser un café, un dispensario, un club, un banco, la cooperativa, la escuela, una manifestación, etc... La pericia

del operador de cámara le permite rodar en un desfile militar, en un congreso, introducirse en una vivienda, en las estaciones, capta una caja de ahorros, visita los embarcaderos y aeródromos y, por supuesto, los medios de transporte se suceden en los planos de este filme: coche, tren, aeroplano, hidroplano, submarino, crucero, hidroavión o tranvía (Vertov, 1974 p. 304).

El caos reflejado en el filme *El Hombre de la Cámara* no es casual, ya que existe la intención de captar el abrumador ritmo que afecta a la vida diaria de la sociedad contemporánea de Vertov. A medida que los trabajos previos de observación para seleccionar los objetivos destacables que serán filmados, se hace más evidente que la vorágine del mundo industrializado es una de las características de la sociedad del momento. De esta forma, podemos observar en el filme a los obreros con sus máquinas, los ingenieros también ocupados en su trabajo, los estudiantes dedicando su esfuerzo para conseguir los mejores resultados o los campesinos con la sembradora. Todos estos planos tendrán como objetivo resaltar la importante labor que cada ciudadano en su puesto realiza para lograr el gran trabajo conjunto llevado a cabo en la URSS. Los términos en los que plantea Vertov el filme obedecen a una profunda carga ideológica comunista, pero también al pensamiento referente a que el cine debe ser el nuevo invento que suponga una ruptura con todos los lenguajes artísticos históricos. La lucha entre lo antiguo y lo nuevo tiene en el arte otro campo de batalla y Vertov intenta obtener una victoria realizando un cine rompedor con respecto a cualquier otro lenguaje artístico. En el filme aparecen planos de las fábricas reconstruidas, la casa-cuna, la calzada nueva, el nuevo tranvía, el nuevo puente, todo esto tiene su sentido en relación con esa lucha de lo antiguo con lo moderno. Para Vertov el nuevo régimen político instaurado en la URSS significa el futuro, la innovación política que supera al régimen capitalista de los países burgueses. La cámara cinematográfica servirá para recoger esta divergencia social, económica y política que existe en la década de los años veinte del siglo pasado ejemplificada en dos ámbitos tan diferentes como son el mundo de los países capitalistas, basado en la propiedad privada, y el mundo comunista, centrado en la colectivización de la propiedad. También Vertov considera relevante la temática del aislamiento que la URSS

experimenta en esos momentos al ser el único país en el mundo con un régimen político comunista.³¹

Vertov reconocía, a propósito de la comparación con la obra de Ruttmann, que en un viaje a Berlín la prensa alemana reconocía la influencia del cine-ojo en *Berlín, sinfonía de una ciudad* y la importancia del cine-ojo en las obras cinematográficas más experimentales de la época y, en particular, en la obra de Ruttmann. Pero también afirmaban la superación en la forma de producción cinematográfica en Alemania, basada en los postulados del cine-ojo, con respecto a las producciones rusas. En este punto Vertov replica que la supremacía soviética en el cine-ojo es absoluta, pues en este país el cine documental llevaba un importante desarrollo cuyas pruebas pueden encontrarse en los más de 100 films realizados, multitud de publicaciones y trabajos críticos, además de los manifiestos escritos sobre el cine-ojo (Vertov, 1974, p. 120).

Desde la misma concepción del proyecto de cine-ojo todos los filmes elaborados siguiendo este patrón fueron contruidos como una sinfonía, en palabras del propio Vertov (p. 121). Se trata de películas que buscan captar a la perfección los ritmos del trabajo y la armonía de la actividad cotidiana desempeñada por los trabajadores. De ahí el concepto de armonía del trabajo que refleja a través de las sinfonías del trabajo, pero también las sinfonías de todo el país soviético que se convierte en tema fílmico del cine-ojo. Vertov también comenta que algunos filmes fueron concebidos como una sinfonía de una ciudad determinada y la acción de los mismos se desarrolla desde el amanecer hasta la noche. En la primera serie del filme calificado como cine-ojo se observa el despertar de una ciudad que comienza a vivir. De esta forma en el filme *Soviet en marcha* (1926), o también llamado *El Soviet de Moscú en el presente, pasado y el futuro*, se percibe cómo transcurre un día hasta el anochecer, terminando en la medianoche. Esa estructura temporal será también reflejada por Ruttmann en *Berlín, sinfonía de una ciudad*, filme influido

³¹ Vertov conoce perfectamente la capacidad del cine para transmitir un mensaje a públicos masivos con un índice de analfabetismo muy alto. Su objetivo será concienciar socialmente a las masas sociales para que se definan políticamente y tomen posición a favor del movimiento bolchevique (Vertov, 1974, p. 305).

por el cine-ojo que durante los años veinte deja una importante huella en los directores cinematográficos que se aproximan al cine abstracto (Vertov, 1974, p. 122).

Por todo ello, *El hombre de la cámara* es un filme muy influyente para Walter Ruttmann, pero también para el lenguaje cinematográfico posterior. Los avances en los encuadres, puntos de vista, montaje, búsqueda de la naturalidad son claramente visibles en las creaciones cinematográficas posteriores. Desde el Cinéma Vérité de los años 50 y 60 y su búsqueda de un mayor naturalismo con menores restricciones narrativas que permita un realismo subjetivo, hasta el Free Cinema británico y su reacción a la artificialidad de parte de la producción cinematográfica Hollywoodiense, existen muchos ejemplos de cómo las teorías y los filmes de Vertov dejaron su impronta en multitud de cineastas.

3.4. El marco urbano en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* y en *El hombre de la cámara*: Teoría y práctica de la arquitectura y del urbanismo en las ciudades de Berlín y Moscú durante el primer tercio del siglo XX

El urbanismo del siglo XX es descrito como un movimiento intelectual y profesional, que surge en respuesta a los múltiples defectos que tuvo el intenso crecimiento de población en las ciudades del siglo XIX, debido al aumento del número de ciudadanos por la mejora en alimentación y por la migración de la población rural a las ciudades. A lo largo del siglo XIX van surgiendo pioneros del urbanismo que tratan de enfrentarse a esta problemática, pero será a lo largo del siglo XX y del XXI cuando el debate sobre el urbanismo, sobre cómo planificar la ciudad experimenta un intenso desarrollo con multitud de teorías: La Ciudad Jardín, la Planificación Regional, la Ciudad Bella, la Ciudad de las Torres, la Ciudad de la Autopista, la Ciudad de la Teoría, la Ciudad de los Promotores, la ciudad de la Eterna Pobreza o las Infociudades (Hall, 1996, pp. 16-21).

Durante el primer tercio del siglo XX se desarrollaron ciertos movimientos urbanísticos cuyo objetivo era comprender, canalizar o renovar la forma, función y significado de las ciudades. Vanguardias arquitectónicas como la Bauhaus entendían la modernidad como un cisma histórico que serviría para unir arte, técnica e industria para conseguir abordar los problemas que pudieran surgir en el futuro. Las teorías más avanzadas sobre urbanismo analizaban la metrópoli para proponer proyectos experimentales en el plano técnico, pero también en el plano dimensional y conceptual del espacio. Los transportes, como parte fundamental de las aportaciones de la ingeniería civil, permitían superar el tradicional control del crecimiento gradual de la urbe, siendo las teorías urbanísticas muy críticas con las aglomeraciones. Para evitar este problema se plantean los múltiples proyectos que se centran sobre la idea

de la ciudad-jardín. El estudio de los nuevos materiales de construcción, de las técnicas constructivas y de los avances científicos aplicados a la arquitectura no era el único campo de estudio y análisis de la arquitectura. Innovaciones como la ruptura con la concepción típica del espacio prospectivo, siguiendo los pasos del cubismo, sobre todo en cuanto a la descomposición analítica del espacio, sirvieron para ofrecer la experiencia de la simultaneidad y de la transparencia en el terreno del urbanismo. De esta forma, se concedía la posibilidad de captar el objeto en su totalidad al ciudadano. Los principios de orden, eficacia y funcionalidad propios de la industria se traducen en el campo de la arquitectura en una construcción pura y racional, que tiende a las formas geométricas. Así surgirá la concepción racionalista de la ciudad, explicada como una herramienta de trabajo y de la vivienda como la máquina de habitar. Aunque existieron proyectos urbanísticos que imaginaban ciudades prodigiosas, como la *Ciudad Radiante* de Le Corbusier, habitualmente el movimiento funcionalista evitó entrar en conflicto con la sociedad industrial de masas, de la que en definitiva había surgido (Martínez, 2009).

Berlín durante el primer tercio del siglo XX se convertirá en una auténtica metrópoli, como ya hemos indicado, y los procesos que experimenta resultan muy interesantes para explicar la evolución de la metrópolis durante estos años. En la segunda mitad del siglo XIX el proceso industrializador en Alemania culmina con gran vigor. Esto conlleva un gran crecimiento de la población urbana en las ciudades alemanas. Berlín como gran capital del imperio de Prusia, será la ciudad que se intenta potenciar para crear una metrópoli representante del nuevo estado Alemán. La unificación alemana se había completado tan sólo 30 años antes del comienzo del siglo XX, cuando la guerra Franco-Prusiana de 1870 se resolvió con la victoria militar del ejército prusiano. Desde estos momentos la unificación de los territorios que componían el antiguo imperio germánico, bajo la corona prusiana, fueron un hecho. La unión aduanera en conjunto con el despegue industrial de los distintos territorios que conforman el nuevo imperio Prusiano provocará una aceleración en su desarrollo económico. Esto conlleva un desarrollo político, social, cultural y artístico que eclosiona en las tres primeras décadas del siglo XX. Sobre todo, durante los años 20, tras el cambio de régimen político y la instauración de la

moderna República de Weimar, Alemania experimentará un proceso cultural, científico y artístico que se caracterizó por la innovación y el progreso, siendo el Gross Berlín una ciudad atrayente para multitud de personas interesadas por las nuevas propuestas que allí estaban surgiendo. Berlín será la metrópoli del Imperio antes de la primera Guerra Mundial (1914-1919) y sobre esta ciudad se elaboraron las primeras legislaciones urbanísticas modernas de Alemania ya en el siglo XIX. Siguiendo los comentarios de Benedetto Gravagnuolo (1998), Simón Marchán Fiz (1989), Paolo Sica (1981), Leonardo Benevolo (1974) y Leland M. Roth (1999), fundamentalmente, podemos comprender el proceso urbanístico experimentado en la ciudad de Berlín.

Ya en 1853 se elaboró un reglamento edilicio y en 1862 se redactó un plan regulador. Ambas iniciativas fueron realizadas por el departamento de policía, lo que hace de Berlín, en palabras de Werner Hegemann, la mayor ciudad de cuarteles de alquiler. Será la época de construcción de las conocidas Mietkasernen de la época federiquiana como nos indica Gravagnuolo:

“pero sólo a partir de la segunda mitad del siglo XIX este tipo de edilicio se difunde por el tejido urbano con tal reiteración que llega a convertirse en el signo más llamativo del Berlín del siglo XIX. Además de definir la altura de los edificios en relación con el ancho de las calles (fijando en todo caso una altura máxima de 25 metros), la ordenanza de policía de 1853 establece también las dimensiones mínimas de los patios interiores (una superficie cuadrada de 5,30 metros de lado). Lo que dicta tales criterios dimensionales no es una reflexión sobre las condiciones óptimas de habitabilidad, sino la posibilidad de un rápido maniobrar para los carros y demás equipamientos de intervención de los bomberos. En la práctica, este reglamento edilicio se limita a indicar una volumetría casi coincidente con las modalidades constructivas de los edificios de alquiler, y de manera particular en los barrios periféricos con construcción a bajo coste. Una vez más, pues, asistimos a la determinación distorsionada de una tipología edilicia condicionada por motivaciones externas a la lógica proyectual” (1998, p. 56).

Por lo tanto, estamos ante la típica construcción de este periodo en Berlín, construcciones denominadas mietkasernen que colmataron el espacio urbano. Se trata de edificios que ofrecían unas pobres condiciones de vida a sus ocupantes. Estos solían ser los recién llegados a Berlín desde las zonas rurales en una migración que caracterizó a todas las grandes ciudades europeas del siglo XIX. Algunos contemporáneos llamaron a estas construcciones “cuarteles de alquiler” por su apariencia castrense. Este tipo de vivienda caracterizó la edificación urbana berlinesa durante la segunda mitad del siglo XIX y podremos ver muestras en la película de Ruttmann, pues todavía en 1927 quedaban bastantes barrios donde predominaba este tipo de construcción.



Imagen 17. Berlín, sinfonía de una gran ciudad (1927)



Imagen 18. Berlín, sinfonía de una gran ciudad (1927)



Imagen 19. Berlín, sinfonía de una gran ciudad (1927)



Imagen 20. Berlín, sinfonía de una gran ciudad (1927)

Otra importante iniciativa que contribuyó a la rigidez que demostraba el reglamento edilicio anterior fue el plan urbanístico aprobado definitivamente en 1873. Fue elaborado por J. F. L. Hobrecht y publicado en un primer momento en 1862. Este plan proponía un radical esquematismo en el desarrollo urbanístico. El mismo departamento de policía encargó este proyecto y dos rasgos caracterizaron la estrategia urbana propuesta por Hobrecht según Gravagnuolo: “la atemporalidad y la extensibilidad virtualmente indefinida del recinto metropolitano” (Gravagnuolo, 1998, p. 56). Verdaderamente son dos premisas que se cumplen en la mayor parte de las metrópolis del momento, ya que será fundamental no poner trabas al crecimiento de la ciudad. Con ello se permite la expansión de las ciudades para que puedan albergar una mayor población. Este crecimiento se prevé que será continuo en el tiempo y de ahí su atemporalidad porque una gran metrópoli nunca puede dejar de crecer, eso sí, siempre ordenadamente, según estos primeros reglamentos edilicios. El criterio de la extensibilidad habría que matizarlo porque en este plan urbanístico se fijó un crecimiento máximo previsto de cuatro millones de habitantes para la ciudad de Berlín. Esta previsión fue muy acertada pues en 1920 la conurbación que conformó el llamado Gross Berlin alcanzó los 3.800.000. La gran metrópoli creció a un enorme ritmo desde los 199.510 habitantes de 1820 hasta los 884.478 de 1871, año de la formación del imperio prusiano bajo la corona del Káiser Guillermo I. Tal previsión supuso un desarrollo muy racional, basado en la prefiguración establecida en el diseño original. Gravagnuolo describe con total perfección cómo era el proyecto original y su implementación final al ser llevado a cabo: “La prueba de ello nos la da el mismo planteamiento del trazado, llevado a la extrema simplicidad de una rigurosa malla de parcelas rectangulares (con dimensiones entre los 200 y 400 metros de longitud y entre los 150 y 250 de profundidad), que subyace a la edificación serial de los grandes bloques de varios pisos con patio” (p. 56). Este plan provocó que el trazado urbano de Berlín, su fisonomía y el conjunto edilicio presentase ese aspecto sencillo y geometrizado tan característico que distinguía a esta metrópoli de otras ciudades tan populosas. Es llamativa la búsqueda de un desarrollo urbano basado en la funcionalidad de los nuevos barrios que debían acoger una población en constante aumento, pues el Gross Berlin que se estaba conformando recibía la migración continua procedente de

las zonas rurales. En un alarde conservador se quiso preservar el centro histórico y favorecer la extensión de la ciudad fuera de los antiguos límites de la ciudad. El crecimiento urbano provoca que se edificaran barrios alejados del centro, problema que se intentó solventar con la construcción de obras de infraestructura destinadas a la mejora del transporte público, pero también a la instalación de conducciones de energía y de alcantarillado público.³²

Los arquitectos August Orth y Hans Poelzig realizaron los proyectos que suponen la mayor obra de apertura de calles jamás realizada en la antigua ciudad de Berlín: La apertura de la Kaiser-Wilhelm-Strasse (1871-1929). El proyecto de Orth contribuía a extender el prestigio de una de la revalorización del centro urbano a la realización de una red de comunicaciones urbanas modernas, que tienen como objetivo vertebrar el desarrollo de una metrópolis industrial. La apertura debería de unir por su bifurcación barrios como el de Friedrichstadt al oeste, y el de Königstadt al este, importantes plazas como la Alexanderplatz y el Lustgarten, así como el centro urbano y los ejes de salida hacia el nordeste. Este proyecto se abandona tras la crisis financiera de 1873, aunque nunca se abandonó del todo la idea de Orth, que sirvió de base para posteriores diseños. Después de la recuperación económica de mediados de 1880, se retoma el proyecto aunque con modificaciones debidas a la especulación inmobiliaria. Así el Scheunenviertel, al nordeste de la ciudad, entre los barrios de Königstadt y de Spandau, pasa a ser un barrio de viviendas burguesas, después de ser un barrio de acogida del campesinado del este de Alemania. Pero no será hasta los años veinte del siglo XX, cuando el arquitecto

³² No debemos obviar que una de las intenciones más importantes de las autoridades de Berlín durante el siglo XIX y principios del XX fue el embellecimiento de la ciudad. Este objetivo se debe contextualizar en el marco europeo de la época señalada, momento histórico en el que un país poderoso o imperio, que se precie de serlo, debe transmitir su opulencia a través de una gran capital, convertidas en metrópolis, y también a través de las obras públicas y de los diferentes ordenamientos urbanos que se realizan en ellas. Gravagnuolo explica más detalladamente las características de la fisonomía arquitectónica y urbanística de Berlín: “La simplificación del trazado (sólo en ocasiones interrumpido por los espacios vacíos de unas pocas plazas rectangulares o en estrella, en línea con el gusto de la época) resulta perfectamente funcional a las expectativas de la propiedad del suelo, alimentando esa *natürlich Entwicklung* de la ciudad en seguida teorizada por Baumeister. No se puede olvidar, además la decisión de no intervenir en el centro histórico, considerándolo como un problema ya resuelto por los embellecimientos de la época federiquiana, para prestar, por contra, una extremada atención a las obras de infraestructura (transporte, alcantarillado, conducciones de energía), consideradas como el verdadero esqueleto portante de la metrópoli” (Gravagnuolo 1998, pp. 56 y 57).

Hans Poelzig finalice el proyecto inicial añadiendo modernos bloques de viviendas y oficinas (Radicke, 1994, pp. 306 y 307).

Resulta interesante hacer notar que en la película *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* también se preste gran atención a las infraestructuras urbanas y no aparezca el enorme centro histórico de Berlín. Ruttmann deseaba representar la metrópoli del momento y no la ciudad histórica. La ciudad de estos años destacará, entre otros aspectos, por sus infraestructuras.



Imagen 21. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)



Imagen 22. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)



Imagen 23. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)



Imagen 24. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

Los mencionados planes urbanísticos y legislaciones aprobadas sobre la construcción en la ciudad, unido al aumento de población de esos años, harán de Berlín la gran ciudad metropolitana que sus dirigentes deseaban. Gravagnuolo así nos lo indica:

“Berlín se transforma, así, en un “gigante en continuo desarrollo”, o acaso sería mejor decir en una inmensa “ciudad cuartel”, desde el momento en que más de la mitad de sus habitantes viven, a principios del siglo XX, en los grandes bloques con patio. Como es sabido, precisamente contra este proceso de crecimiento urbano ilimitado, compacto y de alta densidad, se alzará en esos años un movimiento de opinión encabezado por Hermann Muthesius, Werner Hegemann, Otto March y Paul Schultze Naumburg, quienes, inspirándose en las teorías inglesas sobre la ciudad jardín, consideran como modelo residencial los barrios suburbanos de baja densidad, poniendo las bases de la estrategia proyectual de las Siedlungen” (1998, p. 57).

El abigarrado crecimiento de la ciudad en todo el continente europeo comienza a generar las primeras críticas a esta forma de desarrollo urbano y tendrá como consecuencia la aparición de los primeros proyectos de ciudades-jardín suburbanas y la difusión internacional del garden-movement. También en Berlín surgirán interesantes iniciativas desde esta nueva perspectiva.

Otras ciudades de Alemania que en este momento experimentan un crecimiento en su demografía tomarán como modelo el plan edilicio y el urbanístico desarrollados en Berlín, convirtiéndose esta ciudad en la capital de referencia para la zona europea oriental y del norte. En este sentido otras ciudades del este europeo tendrán en Berlín un ejemplo a seguir en cuanto a realizaciones urbanísticas.

Durante el último cuarto del siglo XIX, Berlín no sólo será una ciudad importante desde el punto de vista económico, político y urbanístico, sino que su evolución conlleva convertirse en la capital cultural del centro y este de Europa. Estamos ante un hecho relevante para considerar a Berlín como una gran metrópoli. Así tendremos el ejemplo del pintor noruego Edvard Munch que es conocido internacionalmente cuando llega a Berlín como afirma Simón Marchán:

“Eduard Munch, pintor en plenitud en torno a 1900, se consagra internacionalmente a partir de las importantes exposiciones que se suceden en la Secesión de Berlín (1902), en Viena y Praga. Y sin duda, las obras que más influencia ejercen sobre las jóvenes generaciones expresionistas, son las que realiza durante su permanencia en Berlín entre 1900 y 1908, año en el que, tras una crisis nerviosa aguda, es ingresado temporalmente en una clínica de Copenhague” (1989, p. 19).

Otros artistas que llegaron a ser conocidos a través de la ciudad de Berlín fueron Kandinsky y Paul Klee, que tuvieron en la Secesión berlinesa las primeras oportunidades para exponer sus obras. Poco a poco Berlín se irá imponiendo como polo de referencia del arte internacional en competencia directa con París, ciudad por todos reconocida como punto de referencia y capital de lo moderno. Dentro de Alemania otras ciudades también intentan convertirse en focos artísticos de referencia: Munich, Colonia y Hannover. Por estas razones y según Simón Marchán Berlín “no se convierte en un centro hegemónico hasta bien entrada la segunda década” del siglo XX (p. 17).

Desde 1900 Alemania se convierte en el centro de la cultura arquitectónica europea. Las causas que han ocasionado esta situación son múltiples y complejas, más si tenemos en cuenta que Alemania no ha tenido la gran tradición arquitectónica de países como Francia o Inglaterra. Además se trata de un país que ha llegado tarde a la industrialización pero que en un corto período de tiempo ha igualado a las grandes potencias económicas, políticas y culturales del momento. Precisamente esta ausencia de antecedentes será el hecho que permitió el rápido ascenso de una serie de minorías caracterizadas por ser progresista y estar abiertas a las innovaciones. Estas nuevas generaciones estarán formadas por economistas, políticos y artistas, que no tuvieron que hacer frente a un poder establecido en las diferentes áreas de conocimiento, como sucedió en otros países europeos. Algunos de los puestos directivos del país fueron ocupados inmediatamente por esta innovadora minoría. La sociedad en plena transformación necesitó de los ambientes vanguardistas. Esta situación atrajo hacia Alemania a multitud de gentes del conocimiento y del arte que tenían más problemas para obtener reconocimiento

en sus países de origen. De esta forma, arquitectos como Van de Velde en Bélgica, Olbrich en Austria e, incluso, Wright en América llegarán a trabajar también en Alemania. Berlín se está convirtiendo en un gran foco de atracción cultural para muchos arquitectos, a la vez que el propio país genera un movimiento arquitectónico particular a través de la Deutscher Werkbund.

Como consecuencia de la labor de los artistas, críticos y algunos productores surgirán una serie de movimientos artísticos y culturales. El más importante de ellos con relevantes aportaciones a la arquitectura será el Deutscher Werkbund. Se trata de la organización cultural más importante de la preguerra, fundada en 1907 por un grupo de artistas y críticos, asociados con algunos productores. Leonardo Benevolo recogió parte de sus estatutos en su obra *Historia de la arquitectura moderna*:

“La finalidad del Werkbund –dice su estatuto- es ennoblecer el trabajo artesano, relacionándolo con el arte y con la industria. La asociación quiere seleccionar lo mejor del arte, de la industria, de la artesanía y de las fuerzas manuales activas; quiere reunir los esfuerzos y las tendencias hacia el trabajo de calidad existentes en el mundo del trabajo; es el lugar de convergencia para todos aquellos que son capaces y desean producir una obra de calidad” (1974, p. 420).

Por lo tanto, la Werkbund tiene la intención de rescatar el trabajo artesanal y unirlo con el arte y con la propia industria. De esta forma, se podía acabar con la diferenciación que siempre había existido entre la artesanía y la producción industrial. Podemos mencionar como antecedente directo el trabajo de William Morris en Inglaterra como fundador del movimiento Arts and Crafts. Sin embargo, a diferencia de las asociaciones inglesas seguidoras de las enseñanzas de Morris, la Werkbund no preferencia la artesanía sobre la producción industrial, ni tampoco se opone a los métodos de trabajo en serie. Las Arts and Crafts supusieron una reacción contra la devaluación de la calidad y diseño de los objetos fabricados a través de la producción industrial. Reivindicaban la belleza de los objetos artesanales que contaban con una mayor calidad en el trabajo realizado. Muchos artistas se adscribieron a este

movimiento que criticaba las condiciones en las que se realizaba la producción industrial. La Werkbund encuentra un camino intermedio que supone el equilibrio entre el detallismo de la artesanía y las ventajas evidentes de la producción industrial en cuanto a la disminución del precio de los objetos fabricados. Leonardo Benevolo describe y califica el movimiento de la Werkbund, en comparación con los grupos ingleses que seguían las enseñanzas de Morris, con las siguientes palabras:

“Este planteamiento es, sin duda, adecuado, puesto que no excluye en principio ninguno de los factores que actúan en concreto, pero suscita en seguida una inseguridad respecto al método; en efecto, las asociaciones inglesas, deseando permanecer fieles a los métodos manuales, adquirirían rápidamente una tendencia práctica precisa, aun siendo unilateral, y podían aprovechar ejemplos medievales, como el Art Workers Guild, mientras el Werkbund, proponiéndose reunir arte, industria y artesanía, actuando de hecho con procesos y tradiciones diferentes, abre un problema de método hasta entonces indeterminado, cubierto por la ambigua fórmula de “trabajo de calidad” (Qualitätsarbeit)” (p. 420).

Debido a esta situación intermedia entre la estandarización de la producción y la libertad del proyecto, surgirán desde los inicios de la Werkbund discusiones entre ambas tendencias. Ejemplo de representantes de ambas posiciones fueron Muthesius, respecto de la primera, y Van de Velde, de la segunda.

Prueba de la importancia de la Werkbund fue su extensión por otros países. Así Austria, Suiza e Inglaterra, a través de la Asociación del diseño y de las industrias, acogieron con peculiaridades las nuevas tendencias llegadas desde Alemania.

Significativos arquitectos que trabajarán en Alemania y, especialmente, en Berlín se forman, entre 1907 y 1914, con el movimiento alemán Werkbund: Walter Gropius, Mies van der Rohe y Bruno Taut, por ejemplo. Los arquitectos que sirven de bisagra entre esta nueva generación, responsable de la

renovación de la arquitectura y el diseño, y la precedente, fueron Van de Velde y Peter Behrens. El primero tuvo una labor esencial desde el punto de vista intelectual, teórico y académico desde su Escuela de Artes y Oficios de Weimar, uno de los gérmenes de la futura Bauhaus. Por su parte, Behrens realiza una labor que se plasmó en la práctica, pues en 1907 Rathenau, director de la AEG, le confía el cargo de asesor artístico de toda su industria, desde los edificios hasta los productos y la publicidad. Relevantes nombres del ámbito de la arquitectura trabajarán en el estudio de Peter Behrens. Gropius, Mies van der Rohe e, incluso, Le Corbusier permanecen, alrededor de 1908, en el estudio de Behrens, que durante estos años construye para AEG, en Berlín, varios edificios industriales. En el caso de la fábrica de AEG podemos observar una influencia evidente en los talleres tradicionales, de donde se toma un aire austero, aunque en ciertos elementos se permite algún detalle decorativo. No es un edificio que en su diseño sólo se haya pensado en el aspecto funcional (pp. 422-423). Con la descripción elaborada por Benevolo, en la que se permite ciertas licencias literarias³³, podemos hacernos una idea clara del gusto por la decoración de Peter Behrens, así como la intención de ordenar los elementos funcionales propios del edificio con sobriedad pero con mucho interés por el detalle.

³³ Leonardo Benevolo describe el trabajo de Behrens para AEG con las siguientes palabras: “El tono general es sobrio y macizo, con una referencia vagamente literaria a la atmósfera inherente a los talleres tradicionales, mientras algunos detalles relevantes son tratados de manera decididamente decorativa, que hace olvidar el carácter funcional de las estructuras: véase la testa del pabellón de las turbinas, con el frontón macizo de contorno quebrado y la vidriera que se encuentra debajo, sobresaliendo ambos respecto a las esquinas de los muros, produciendo un efecto de encaje abstracto y precioso, o, en otro lugar, los volúmenes cilíndricos de los depósitos, acentuados a la manera expresionista, como torres amenazadoras” (Benevolo, 1974, p. 423).



Imagen 25. Nave de turbinas de la empresa AEG (1909)



Imagen 26. Nave de turbinas de la empresa AEG (1909)

Estamos en las décadas de inicio de las vanguardias, es decir, las primeras dos décadas del siglo XX marcan un punto de inflexión en el arte. En estos años existe en el mundo del arte, en general, y en la arquitectura, en particular, una cierta transición entre la tradición procedente del siglo XIX y las nuevas vanguardias. Behrens será un claro ejemplo de esta transición, ya que su obra recoge influencias del art nouveau y, también, del Jugend Stil alemán e inicia el llamado Movimiento Moderno. Benevolo califica la obra de Behrens como bien arraigada en la tradición de la vanguardia, sin embargo también pueden observarse características esenciales del funcionalismo, la sencillez de algunas soluciones arquitectónicas y, en algunos casos, el gusto por las formas geométricas:

“El repertorio de Behrens está bien arraigado en la tradición de la vanguardia, especialmente austriaca. Pero, en sus manos, las formas tradicionales son usadas con parsimonia, extendiéndose en solemnes composiciones monumentales que pierden al mismo tiempo fuerza y concentración, no por la falta de energía del artista, sino por una especie de sutil desconfianza, de reserva intelectual, dejando aflorar, a veces, valores completamente distintos: cruda presentación de materiales y de aparatos funcionales, ritmos uniformes, indefinidas repeticiones de motivos elementales. Véanse los diseños decorativos estudiados para la producción industrial, donde el repertorio art nouveau es simplificado drásticamente y reducido a la combinación de pocos elementos

geométricos, para hacer resaltar el grano y la textura de los materiales” (pp. 423-425).

Podemos concluir que nos encontramos ante una época de profundos cambios en el ámbito del arte. Behrens representa la transición, pero no debemos olvidar que en su estudio se formaron Gropius y Mies van der Rohe y participaron en la elaboración de algunos de los proyectos firmados por Peter Behrens. La situación durante las dos primeras décadas del siglo XX será la siguiente: las dos experiencias, de la vanguardia que ya termina agotada y la del movimiento moderno que comienza su andadura, se relacionan e interactúan entre sí, pero una y otra son evidentemente muy distintas. La transición entre una y otra no se produce por simple evolución, sino que el agotamiento en la aportación de soluciones originales de la primera vanguardia, obliga a la búsqueda de nuevos elementos que, poco a poco, van surgiendo en estudios como el de Peter Behrens y sus colaboradores.

La evolución urbanística de Berlín tendrá un desarrollo relevante durante las dos primeras décadas del siglo XX pero, sobre todo, con la llegada de la república Weimar (1919-1933), Berlín experimentará una asimilación y un replanteamiento muy profundos que ponen las bases para la elaboración de lo que se ha llamado Siedlungspolitik. Este proceso consiste en lo que se ha denominado modelo de las “Gartensiedlungen”, es decir los barrios racionalistas que se construirán en las ciudades alemanas durante el primer tercio del siglo XX. Su influencia, sin embargo, puede notarse hasta nuestros días. Las primeras iniciativas realizadas en este sentido estuvieron muy influidas por los modelos de asentamiento del housing británico. Dos ejemplos de esta tendencia los tendremos no en Berlín sino en Essen y en la ciudad de Darmstadt y prueban las influencias británicas en la construcción de viviendas ya sea para la alta burguesía o para la clase obrera. Se trata de una tendencia que fue seguida en la mayoría de ciudades alemanas. Gravagnuolo describe estos dos ejemplos de la siguiente forma:

“Entre las primeras, aunque aún vagas, inspiraciones en los modelos de asentamiento del housing británico encontramos, por un lado, las

Arbeiterkolonien de los Krupp en Essen y, por otro, la Künstlerkolonie realizada en Darmstadt a partir de 1901 por iniciativa del gran duque Ernst Ludwig von Hessen, bajo la dirección proyectual de Joseph Maria Olbrich. Por singular que ello pueda parecer, es precisamente sobre los polos extremos de la casa obrera y de la villa señorial como la tipología de la country-house inglesa ejerce, en la Alemania del momento entre dos siglos, una primera y sintomática influencia” (1998, p. 131).

En el caso particular de Berlín será relevante desde un punto de vista crítico, puesto que en estos años surge un movimiento que realiza una valoración negativa a las construcciones del siglo XIX, caracterizadas por las Mietkasernen. Importantes arquitectos, algunos incluidos en el movimiento Werkbund, como Muthesius, participan en las iniciativas creadoras de las nuevas ciudades jardín. Sociedades como Gartenstadtgesellschaft y proyectos como el llamado Siedlung contribuyeron a extender lo que podemos denominar como suburbios jardín. El urbanismo berlinés del siglo XIX, caracterizada por la continua edificación de construcciones basadas en las Mietkasernen será duramente criticada por los arquitectos integrantes de tendencias como el Werkbund, la Nueva Objetividad o las ideas surgidas en Bauhaus. Gravagnuolo hace referencia a esta labor crítica citando a importantes nombres del panorama arquitectónico alemán de principios del siglo XX:

“Es emblemático el caso de Muthesius, “padre” del Werkbund y al mismo tiempo miembro de la Gartenstadtgesellschaft, sociedad cuya dirección artística asumirá en 1909. Tanto es así que en la célebre Exposición de Colonia de 1914 se reserva un espacio para la construcción demostrativa de una Siedlung propuesta por Lossow y Kühne en formas evocadoras del suburbio-jardín. Por no hablar de la función de caja de resonancia desarrollada por el Werkbund al propagar la crítica a las Mietkasernen y al modelo de desarrollo urbano compacto del Berlín decimonónico; crítica que resonará en la Exposición internacional de Urbanismo de Berlín (1910) y, después, en los escritos de Werner Hegemann, Karl Scheffler y Paul Wolf, además de muchos de los futuros

protagonistas de la Wohnungspolitik de Weimar, desde Martin Wagner a Ernst May o Bruno Taut” (p. 137).

Un teórico importante será Karl Scheffler por sus importantes aportaciones para extender las ideas referentes al diseño de suburbios-jardín. Este tipo de construcciones sirven para confirmar el rechazo que se manifiesta hacia la llamada expansión compacta de Berlín durante el siglo XIX. Pero ahora surge una idea de ciudad que engloba a todas aquellas poblaciones que gravitan en torno a un núcleo urbano principal. Las barreras geográficas de la ciudad se rompen y en su área metropolitana se incluyen poblaciones separadas por zonas no construidas. Los límites de la ciudad se difuminan y cada vez será más difícil saber donde termina una gran urbe. La gran metrópoli, entendida como polo de atracción, impone su jerarquía y su efecto de atracción llega a más kilómetros de distancia. Se trata de teorías sobre la gran ciudad tomadas de los autores ingleses, que ya se habían llevado a cabo en algunas ciudades estadounidenses. De esta forma, lo que comienza siendo una crítica a la gran ciudad con claros tintes antiurbanos y alabanzas a la vida en el campo, acaba siendo una de las mayores fuentes de renovación para el urbanismo de las grandes ciudades. Gravagnuolo nos indica cómo se desarrolla toda esta labor de reflexión urbanística y arquitectónica a partir de las ideas de Karl Scheffler y de los autores ingleses y americanos que fueron pioneros en la idea del diseño de las nuevas ciudades suburbio-jardín. El crecimiento basado en los barrios formados por Mietskaserne traen como consecuencia un crecimiento compacto sin lugar para la naturaleza y una alta concentración de población. Para encontrar soluciones a este tipo de desarrollo urbanístico se proponen nuevas salidas en el ensayo *Die Architektur der Groszstadt*, donde Scheffler trata de sustituir la idea irrealizable de atraer al campo a la ciudad por una idea más encaminada hacia la integración de la ciudad en el ámbito rural a través de satélites residenciales que giran en torno al núcleo central de la gran urbe, como suburbios conectados a través de los medios de transporte modernos con el núcleo administrativo y de gestión de la metrópoli. En estos proyectos es evidente la influencia del garden-suburb movement, es decir, un ordenamiento encaminado a la construcción de barriadas económicas, estructuradas como ciudades satélites, en muchos casos con una cierta autonomía en cuanto a que

cuentan con sus propios servicios colectivos, con garantía de unas condiciones higiénicas mínimas y siempre buscando la conectividad con el centro neurálgico de la metrópoli y con los grandes centros de trabajo a través de grandes arterias de comunicación. Pero sobre todo, se trata de imponer una lógica en el desarrollo urbano, con el fin de evitar un crecimiento improvisado, sin ninguna planificación, que impide una expansión de la metrópoli acorde con las necesidades urbanísticas de los ciudadanos.³⁴

Ejemplos de ciudades-jardín en la ciudad de Berlín los tenemos en dos barrios incluidos en el área metropolitana del gran Berlín: el barrio Berlín-Lichtenberg de 1915 y Spandau de 1917. Se trata de construcciones que suponen una analogía formal de los garden-suburbs y son diseños basados en un planteamiento plano volumétrico.

De todo este sustrato teórico se nutriría uno de los grandes arquitectos que trabajó en el Berlín de la época: Martin Wagner. Otros de los grandes arquitectos que trabajaron en la renovación de las ciudades alemanas durante estos años, también tomaron como referencia todas estas teorías sobre ciudades-jardín. Nos referimos a importantes nombres como Bruno Taut que estuvo en la construcción del nuevo Magdeburgo, Ernst May en Frankfurt, Otto Haesler en Celle y Max Berg en Breslau.

Debemos indicar que la construcción de los barrios racionalistas en Alemania, durante estos años, en la mayor parte de los casos, se basan en esquemas tomados de la internacional del garden-suburb de los primeros años del siglo.

³⁴ Gravagnuolo explica los diferentes movimientos basados en las teorías de las ciudades-jardín a través del interesante ejemplo de Scheffler y su "metrópoli ideal": "La crítica al modelo de expansión "compacta" del Berlín decimonónico encuentra en la elaboración teórica de Karl Scheffler una primera salida propositiva que conduce a nuevos paradigmas de diseño territorial. Al formular el organigrama de la "metrópoli ideal" –en el ensayo *Die Architektur der Groszstadt*, de 1913- Scheffler asume explícitamente la idea de los suburbios-jardín como línea básica del esquema de desarrollo "nuclear". Lo que hay que superar es, en su opinión, la ilusoria idea del "tercer imán" entre ciudad y campo, para llegar más bien a una articulada jerarquía del territorio que ve precisamente a los suburbios como satélites residenciales que giran en torno al polo gravitacional de la city. En este sentido, su teoría muestra afinidades más evidentes con la revisión de Unwin (y, de manera más general, con los experimentos ingleses y americanos coetáneos) que con la formulación originaria de Howard. En todo caso, es significativo hallar la influencia del garden-suburb movement incluso en ámbitos teóricos completamente ajenos al romanticismo antiurbano y tendentes a individualizar una lógica para el desarrollo de la metrópoli" (Gravagnuolo, 1998, pp. 138-139).

Estos diseños serán adaptados a las necesidades de las ciudades alemanas y de aquí es de donde surgen construcciones propias de diseño alemán como fueron las Siedlung, que destacan por estar basadas en postulados racionalistas.



Imagen 27. Berlín, sinfonía de una gran ciudad (1927)

Respecto al urbanismo de los años veinte, Bruno Taut tendrá un importante papel en el diseño de Siedlung. En 1936 redactó un ensayo que Gravagnuolo analiza muy acertadamente. El ensayo se tituló *Siendlungsmemorien* (memoria de la comunidad residencial) y se caracteriza porque es un texto:

“en el que traza un balance autoanalítico de los principios-guía de la construcción de los barrios realizados en Alemania. Desde las primeras líneas Taut subraya la influencia decisiva desempeñada en su formación por la edificación de dos asentamientos-jardín proyectados antes de la guerra por encargo de la Deutsche Gartenstadt, para concluir que en una eventual historia de la Siedlungen no podría prescindirse de la aportación pragmática y teórica de esa concepción urbanística de los primeros años del siglo que dio inicio a un desarrollo mejor de las ciudades” (Gravagnuolo, 1998, p. 141).

Los dos asentamientos diseñados por Taut, a los que se refiere Gravagnuolo, son la Gartenstadtkolonie Reform, realizada en las proximidades de Magdeburgo entre 1913 y 1915 para los obreros de las fábricas Krupp-Gruson,

que después fue modificada y ampliada en varias ocasiones hasta 1932, y la Gartnstadt am Falkenberg, construida en esos mismos años en Grunau, en los alrededores de Berlín, y que acabaría recibiendo el nombre de *Siedlung Tuschkasten*, es decir, caja de colores debido a un imaginativo juego de colores adoptado por Taut como solución económica para enriquecer visualmente el complejo residencial sin repercutir en un elevado coste de construcción y para conseguir remitir con estos edificios a los paisajes rurales. Bruno Taut siempre intentó impregnar a sus obras de ciertas tendencias de índole romántico rural que como nos dice Gravanuolo:

“reflorece con toda su visionaria carga corrosiva en los años de la inmediata postguerra. Citando en apoyo de sus hipótesis a pensadores de diversas épocas y de diferente estatura teórica –de Rousseau a Tolstoi, Kropotkin, Scheerbart o Migge- Taut llegará a profetizar la “disolución de la ciudad” y el “retorno a la tierra”, imaginando grandes extensiones de prados, bosques y lagos intercaladas por pequeños asentamientos de casas-jardín dispersos por el territorio. No sólo en las prefiguraciones utópicas sino también en las realizaciones concretas de los barrios de Magdeburgo y de Berlín se puede hallar el legado del movimiento de las ciudades-jardín” (p. 142).

Bruno Taut fue un arquitecto que comenzó en el expresionismo alemán a principios del siglo XX. Se sintió atraído por las garden-suburb y Muthesius le recomendó un viaje a Inglaterra para observar sobre el terreno las interesantes realizaciones de ciudades jardines que en este país se habían realizado. Su evolución le lleva a rechazar la abigarrada construcción urbana que se había realizado hasta el momento en Berlín y a proponer espacios urbanos que se asemejaran a los entornos rurales. Después de la primera Guerra Mundial y en el contexto cultural de crítica hacia la civilización urbana que había llevado a una guerra que conmocionó a la Europa de la época Bruno Taut y la mayoría de los arquitectos de la época sintió un mayor rechazo por la gran urbe y reclamaban la vuelta a los espacios rurales. El Dadaísmo será otro estilo artístico que defiende estas posiciones además de una fuerte crítica social. Sin embargo unos pocos años más tarde y ya en el contexto de la Nueva

Objetividad Taut y otros arquitectos, como los procedentes de la Bauhaus, dejarán de rechazar la ciudad para sumarse a ella y cambiarla para hacerla más humana y contribuir a la evolución de la sociedad a través de una mejora en las condiciones de vida de sus ciudadanos. Se trata de la misma crítica que Ruttmann realiza en su película *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*. Observamos una ciudad abigarrada, deshumanizada y alienante, sin embargo, no se propone su abandono, posición defendida por los dadaístas, para volver al campo. La ciudad es criticada pero desde un punto de vista constructivo para que pueda mejorarse. El propio Ruttmann demuestra estar fascinado por la ciudad que supone la más perfeccionada forma de vida creada por la civilización. Por lo tanto, durante estos años la gran metrópoli se percibe como una consecuencia de la evolución social que debe cambiar y perfeccionarse.

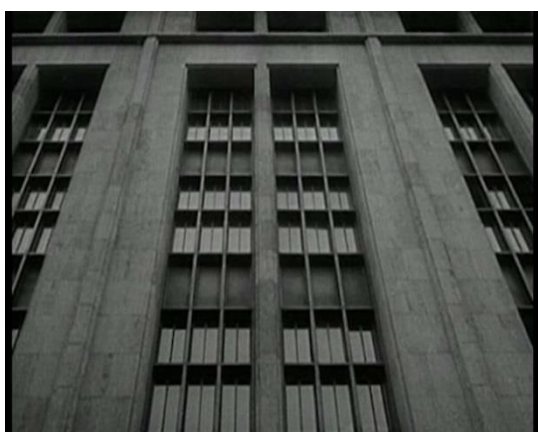


Imagen 28. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)



Imagen 29. Sede de la Federación Alemana del Transporte (1927-32), de Bruno Taut

El alcalde de Berlín de los años veinte impulsó proyectos arriesgados que fueron realizados siguiendo estas premisas. El ejemplo que lo demuestra es el más célebre de los barrios realizados por Taut: la Gross-Siedlung Britz, construida en Berlín entre 1925 y 1931 en colaboración con su hermano Max y con Martin Wagner del que ya hemos hablado. Es este caso debemos señalar determinadas peculiaridades que hacen de esta construcción un caso particular. El tejado en pendiente es sustituido por una variante más innovadora: el tejado plano. De esta forma se abandona el tejado “estilo de pajar” muy utilizado en las Siedlungen de Magdeburgo. Por otra parte, debemos mencionar los grandes avances técnicos de taylorización en la obra. De entre

estos avances podemos citar las dos siguientes: repetición de sólo cuatro tipos de viviendas e introducción de vagonetas sobre raíles para el transporte de los materiales. Los sistemas de producción en cadena se están asentando en todos los sectores económicos, aspecto que podemos apreciar en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*. Esta película dedica una parte importante de su metraje a la vida laboral en una gran metrópoli como es Berlín.

En cuanto al plano volumétrico de esta obra debemos indicar que se encuentra totalmente dominado por un gran edificio en con forma de herradura, lo que resulta muy novedoso para el observador y le confiere un carácter innovador. Este diseño en forma de herradura fue propuesto, previamente, aunque a nivel de simple trazado urbano, por Watson y Scout en la Newcastle Cottage Exhibition de principios del siglo XX. Con esta obra se logró innovar en la construcción de Siedlung en Alemania como afirma Gravagnuolo: “La misma sociedad de construcción de la Siedlung berlinesa había logrado, por lo demás, una gran resonancia en toda Alemania como pionera...” (p. 143).

Gravagnuolo añade después unos comentarios muy indicativos de la innovación que supuso este proyecto urbano:

“Sin negar el alcance innovador del extraordinario proyecto urbano ideado por Wagner y Taut –que, partiendo de pequeños puntos de partida, culmina en una gran composición técnica y formal-, hay que poner de relieve, no obstante, la red de sutiles hilos entrelazados que liga, desde los orígenes, a los protagonistas del Neues Bauen con las ideas del garden-suburb movement” (p. 143).

La Neue Bauen supuso un cambio en la construcción de viviendas en Alemania. Con este tipo de edificación se trataba de construir viviendas dignas para la clase trabajadora en Alemania, que hasta este momento había habitado en pésimas condiciones en las Mietkasern. Incluso en los años veinte la mayor parte de la población urbana en Alemania seguía residiendo en este tipo de edificaciones a pesar de los intentos por construir otro tipo de viviendas basadas en las garden-suburb. Respecto a datos numéricos sobre la ocupación

de viviendas en Alemania en los años veinte ofrecemos a continuación una información procedente de la tesis de Carlos Teodoro Intriago, que a su vez se refiere a unos datos ofrecidos por el propio Bruno Taut:

“Ilustraremos el problema de la vivienda en Alemania con un solo dato: el 80% de la población alemana, a finales de la década de los 20, vivía en Mietkasern, especies de barracas provisionales de alquiler. El arrendamiento de estas unidades correspondía entre el 2% y 40% del salario de un trabajador, según datos ofrecidos por Taut, Bruno; *Die Auflösung der Städte: Die Erde eine gute Wohnung*. Folkwang Verlag. Hagen, 1920” (2006, p. 155).

Por lo tanto, iniciativas como la Neue Bauen surgieron por impulso del nuevo gobierno de la República de Weimar y la Constitución de 1919 donde se trataba de extender la vivienda a todas las capas sociales según Intriago: “La Constitución alemana aprobada en 1919 intentaba remediar la situación a través del control del uso de la tierra con la intención de disponer hogares para todos... Esa realidad, y este impulso explican el predominio del tema de la vivienda para la Neue Bauen” (p. 159). Este tipo de edificación se basaba en el garden-suburb movement, intentando unir al habitante de la ciudad con la naturaleza. Otra importante iniciativa consistía en el moviendo llamado Stadtlandschaft, que también intentaba integrar la naturaleza en la ciudad. El primero de los dos movimientos tuvo como principal objetivo paliar el problema de la vivienda en Alemania y, en la ciudad de Berlín se realizaron interesantes ejemplos, como ya hemos señalado. El alcalde de Berlín llegó a defender este tipo de proyectos ante las críticas de ciertos sectores sociales. Le reprochaban la aportación de recursos públicos para la construcción de viviendas, que intentaba solucionar el problema de las condiciones de vida de muchos ciudadanos berlineses y de las nuevas masas de población llegadas durante los años veinte a Berlín en una época de expansión económica (p. 162). Estos dos movimientos surgen como respuesta a una acelerada industrialización de las ciudades alemanas y a la pérdida de las tradiciones procedentes del ámbito rural y del contacto con la naturaleza, lo que provoca desarraigo en el

ciudadano y el desconocimiento u olvido del saber ancestral de los procesos relacionados con los ciclos de la naturaleza.³⁵

El estudio de la evolución del urbanismo en Berlín, durante el siglo XIX y principios del XX, supone comprender el proceso de desarrollo de una gran metrópoli, que abarca una gran área urbana. Como ya hemos visto, la poderosa expansión de la antigua capital de Prusia se caracterizó por la compacta urbanización producida en torno a los núcleos históricos de los siglos XVII-XVIII, diseñada y realizada a partir del llamado plan Hobrecht mediante la construcción de las Mietkasernen de patios cerrados que fueron reguladas por las ordenanzas dictadas por el Departamento de Policía. Esta expansión constructiva, unida al desarrollo de los transportes, permitió unir los centros históricos de la ciudad de Berlín con los nuevos núcleos poblacionales que fueron absorbidos. Paolo Sica nos indica la gran importancia de los nuevos sistemas de transportes en este crecimiento urbano:

“La construcción de un sistema de transportes de modalidades múltiples –tranvías de tracción animal y electrificados de circulación en superficie, ferrocarril elevado, ferrocarril subterráneo, ferrocarriles urbanos- ha terminado por agregar, en una dimensión más amplia, a las áreas centrales las de los municipios periféricos, en fuerte expansión desde finales de siglo, a menudo con una repetición apenas atenuada de los

³⁵ Neue Bauen y Stadtlandschaft son dos movimientos sucesores de los múltiples intentos que desde el siglo XIX intentaron unir ciudad y naturaleza, pero además intentando solucionar el gran problema de escasez de vivienda que Berlín sufría a comienzos de los años veinte del pasado siglo. Intriago describe perfectamente los dos movimientos de construcción de viviendas a los que nos referimos: “En Alemania surgieron, en los años posteriores a la primera guerra mundial, los movimientos denominados Stadtlandschaft y Neue Bauen. El primero, promovido por el pensamiento de Hans Bernard Reichow y Rudolf Schwarz, buscaba acercar el hecho urbano a la naturaleza, basándose en paisajes nativos y en una construcción menos intensiva, semejante a los ideales de la ciudad jardín. Las ideas de la Stadtlandschaft convivían en colaboración con las de la Neue Bauen, que era fruto de una aproximación racional y realista al enorme problema de la vivienda que vivía Alemania.

El movimiento de la Stadtlandschaft compartía con el Movimiento Moderno la visión de la ciudad contemporánea como generadora de miserias, y añadía que la influencia benéfica de la naturaleza se había perdido en las metrópolis, caracterizando, por tanto, la miseria como el desarraigo de lo natural, y como contraposición, defendía que un paisaje sano sería el fundamento de una vida digna. Este movimiento, como muchos otros en Alemania fue una respuesta a la rápida industrialización que habían experimentado las ciudades alemanas y la consiguiente pérdida de los fundamentos tradicionales de ese pueblo y de su relación con el terruño” (Intriago, 2006, p. 163).

caracteres morfológicos de Berlín, permitiendo un alto grado de eficiencia funcional y de movilidad entre centro y suburbios y entre zonas residenciales y zonas industriales” (1981, p. 200).

La red de transportes es un elemento esencial para este crecimiento, como podemos apreciar. La evolución y desarrollo tecnológico de la sociedad de este periodo implica avances sustanciales en los transportes. El aumento de la velocidad, la capacidad y la distancia de los transportes era percibido como señal inequívoca del progreso en la mejora de condiciones de vida. Parte fundamental de la película *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* será captar la red de transportes que posee Berlín. En la película podemos observar casi todos los medios de transporte que señala Paolo Sica. La velocidad será una de las cualidades que Ruttmann destaca en la película en cuanto a los transportes, desde los ferrocarriles a los automóviles. Podemos vincular esta característica con la influencia del Futurismo sobre la película, que ya hemos señalado con anterioridad.

La política urbanística reacciona contra la construcción basada en las Mietkasernen, durante las primeras décadas del siglo XX. La mejora de los transportes junto con críticas al plan de Hobrecht, además de la ordenanza de la edificación del propio Departamento de Policía y el concurso para el Gran Berlín de 1910 contribuye a la creación de una política urbanística más orgánica, basada en una modificación de las condiciones habitativas. El proceso de desarrollo de la ciudad de Berlín lo resume Sica de la siguiente manera:

“En 1920 se constituye la unidad administrativa del Gran Berlín como resultado de la fusión de ocho municipios urbanos, 59 municipios rurales y 27 distritos. Para la coordinación de la actividad urbanística de los 20 nuevos distritos en que queda ahora dividido todo este territorio se crea el Ente administrativo del Gran Berlín: las directivas asumidas se refieren a indicaciones de zoning de carácter general, a la realización de asentamientos planificados y al establecimiento de comunicaciones rápidas, incluso al servicio de los núcleos más periféricos; una nueva

ordenanza de la edificación viene acompañada de una mayor precisión de las características de cada zona –estableciéndose hasta once categorías- y de un programa para dotar a la ciudad de equipamientos, parques y áreas forestales” (Sica, 1981, p. 201).



Imagen 30. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad (1927)*



Imagen 31. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad (1927)*

Este es el proceso por el cual Berlín confirma su condición de gran urbe. Su área urbana asume varias ciudades densamente pobladas y numerosos núcleos de población rural. Se define cada área urbana en función de unas categorías que condicionan cómo deben ser esas áreas. Además se potencia la reserva de determinadas zonas para realizar diversidad de zonas verdes. La planificación urbana de Berlín tuvo en el año 1920 un acontecimiento relevante al elaborarse el esquema territorial que configuraría los límites de la ciudad. En efecto, durante los años veinte se traza un plan que afecta a una amplia región denominada Gran Berlín. Martin Mächler fue el responsable del proyecto y se basaba en un esquema circular diagramático, que debía articularse mediante las infraestructuras, el empleo de la zonificación, es decir, la división del área geográfica asignada al Gran Berlín en sectores homogéneos, y la distribución de los servicios públicos y de la residencia. El proyecto se basa en un sistema de centralidad, que incorpora un centro administrativo, cultural y comercial. También se incluye, además de sectores residenciales, zonas de producción agrícola, para abastecimiento de la propia ciudad, y suelo industrial. Las zonas industriales contemplaban incluir las residencias de la clase obrera en los subcentros de Oranienburg y Königs-Wusterhausen, mientras que el suelo que

sigue en dirección Nordeste y Sudoeste, llegando por el Sudeste a Potsdam, se destinaría a barrios residenciales de la burguesía y trabajadores del sector terciario. La unión de los sectores se vertebraría a través del ferrocarril subterráneo. Como podemos observar se otorga un papel de gran relevancia a los nuevos medios de transporte.³⁶

La ciudad de Berlín quedaría configurada como una urbe que contiene todos los elementos esenciales para albergar a sus habitantes con condiciones de gran calidad de vida. Se trataba de un ambicioso proyecto que no llegó a desarrollarse en su totalidad debido a los avatares históricos, que en la década de los años veinte y treinta sufrió Alemania. Aún así, durante los años veinte se llevaron interesantes construcciones basadas, precisamente, en este proyecto. Diferentes *siedlungs* se edificaron en barrios que surgieron durante estos años: el barrio de Lindenhof (1918-21), Cecilien Garten (1922-26), Heiligensee (1924), Tempelhofer-Feld (1924-27), Schollenhof (1924-1931), Hufeisensiedlung Brito (1925-31), Afrikanischerstrasse (1926-27), Eichkamp (1926-27), Onkel Toms Hütte (1926-31), Siemensstadt (1928-30), Carl Legien (1929-30) y Haselhorst (1930-34).

³⁶ Es de nuevo Sica quien mejor resume las características del proyecto: “Contemporáneo de la constitución del Gran Berlín es el plan elaborado en 1920 por Martin Mächler en el que se traza un esquema territorial-regional de la metrópoli. Se trata de un plan prospectivo, no basado en análisis preliminares de previsiones, que podemos denominar utópico, y no tanto por la falta de una adecuada relación con instrumentos incluso sectoriales de control, cuanto por el clima de tensión ideal en el que se inscribe que viene a ser el mismo clima vagamente mesiánico del *Arbeitsrat für Kunst* y sobre todo de los escritos de Taut. El esquema circular diagramático que ofrece el plan de Mächler, concebido como indicación de una estructura de conjunto a controlar mediante las infraestructuras, el empleo del zoning y la distribución de los servicios sociales y de la residencia, presenta un radio total de 50 kilómetros y comprende una superficie de cerca de 7.800 kilómetros cuadrados. El esquema define un sistema de centralidad (centro representativo, cultural y comercial, verdadera *Stadtkrone* de la ciudad) incluido en un radio de cinco kilómetros; más allá de él, además de una corona de reserva de suelo con un radio máximo de 10 kilómetros a contar desde el centro, se disponen los sectores residenciales, industriales y de producción agrícola de directo interés para el abastecimiento de la ciudad. La zona industrial se despliega a lo largo de un eje Noroeste-Sudeste, apoyándose en los dos subcentros de Oranienburg y Königs-Wusterhausen, mientras que el eje residencial de las zonas destinadas a los empleados del sector terciario y a la burguesía (los barrios industriales se conciben también como ámbitos de asentamiento de la residencia obrera) sigue la directriz Nordeste-Sudoeste y se apoya por el Sudeste en Potsdam. El sistema de transportes se articula en varios ejes radiales que se unen al norte y al sur del núcleo central mediante dos terminales enlazadas entre sí por un ferrocarril subterráneo, con eliminación de las estaciones de cabecera. Para las áreas centrales, el plan Mächler sugiere la concentración en un área especializada de todas las funciones del gobierno y de la administración central” (Sica, 1981, pp. 201-203).

Estos barrios supusieron propuestas tan interesantes como el barrio de Siemensstadt, que fue una iniciativa privada, a través de una sociedad constituida antes de la I Guerra Mundial. El grupo Siemens fue el responsable de este proyecto y tenía la intención de proporcionar alojamiento a sus propios operarios. Esta poderosa empresa recurrió a arquitectos modernos como Gropius, Scharoun, Häring y Bartning). En esta ciudad jardín se consigue superar las anteriores experiencias de este tipo de edificaciones en Alemania. Hasta la construcción del barrio Siemensstadt, las construcciones de estos años estaban basadas en el garden-suburb movement inglés y se incorporaron pocas diferencias originales por parte de los arquitectos alemanes. Se trataban de edificaciones que se basaban en esquemas planimétricos similares a los ingleses. La organización de los general de la barriada se buca más bien a través de un enlace con las infraestructuras existentes, una calle curvilínea de unión con el centro de Berlín y un ramal de la línea ferroviaria. Otra interesante característica de la Siemensstadt será el diseño de los edificios, que terminan con los patios interiores, los diseños en forma de T y U, y los ángulos muertos. Paolo Sica aporta otros interesantes datos sobre los edificios de la Siemensstadt:

“la distancia entre los bloques de apartamentos de cuatro plantas viene determinada por las exigencias de iluminación (lo que equivale a establecer un índice territorial preciso); las tipologías edificativas aparecen estandarizadas, pero no impiden enriquecimientos figurativos, más rigurosos en las soluciones de Gropius y con una dosis mayor de complacencia en los bloques de Scharoun” (Sica, 1981, p. 208).

Los cambios que aquí observamos suponen importantes innovaciones en cuanto al diseño tradicional de edificios basados en una rigurosa malla de parcelas rectangulares, como en el siglo XIX, o en los diseños de las ciudades jardín británicas. Estas innovaciones son originales de estos arquitectos y aportan nuevas soluciones a los diseños tradicionales de Siedlung.

Ya antes, durante los años veinte podemos señalar otras construcciones interesantes: la Siedlung Cecilien Garten, diseñadas por H. Lassen y P. Wolf,

inciadas en el 22, con sus viviendas bajas reunidas en torno a amplios patios; el complejo de Heilingensee, de H. Cansen (1924), más parecido a una colonia agrícola que a una barriada urbana; la Tempelhofer-Feld Siedlung de Bräuning, edificada en 1923, y vinculada a los modelos ingleses; o de la Siedlung realizada por Salvisberg en el suburbio de Köpenick.

A partir del año 27, fue cuando Martin Wagner llegó a ser director del departamento central para la edificación del municipio de Berlín. La iniciativa de mejorar las calidades de las viviendas construidas y la realización de un urbanismo más interesado en las zonas verdes culminaban con el nombramiento de Wagner. En un primer momento, se produce una tentativa de coordinación de toda la actividad edificatoria para conseguir desarrollar una expansión planificada de la ciudad. Será la segunda iniciativa importante en cuanto a planificación urbana desde el plan de 1920. Nunca se llegó a elaborar un plan preciso, lo que restó efectividad al mismo. Según Paolo Sica:

“los proyectos y las obras realizados o encarrilados por Wagner tocan todos los sectores de la organización urbana, desde la residencia en las áreas centrales terciarias hasta los equipamientos públicos (proyectos de escuelas, hospitales, edificios para la administración municipal, baños públicos en el Wannsee a lo largo de una amplia curva del río Havel, inicio de las obras del centro de ferias y exposiciones de Witzleben)” (p. 208).

Se trataba, por tanto, de un proyecto global que abarcaba no sólo la organización urbana, sino también los servicios públicos de estas zonas.

“La primera demostración de cómo la máquina podía inspirar una nueva arquitectura tuvo lugar en Berlín, en una Alemania de principios de siglo que acababa de empezar a desarrollar su potencial como poder político e industrial. Los líderes industriales alemanes fomentaron enérgicamente la creación de una nueva arquitectura que expresase las aspiraciones del industrialismo en el ascendente imperio alemán” (Roth, 1999, p. 507).

Con estas palabras Leland M. Roth introduce el capítulo titulado: *La voluntad de la época concebida desde el punto de vista del espacio*. En efecto, estamos en una época en la que Alemania se convierte en una gran potencia industrial y económica. Esta prosperidad trata de reflejarse en todos los ámbitos de la sociedad alemana. La arquitectura será uno de los campos esenciales por su capacidad para modificar el espacio y edificar las grandes ciudades modernas e innovadoras, espejo de la nueva Alemania que se está construyendo. Berlín fue el espacio donde tuvo lugar el principal desarrollo de la nueva arquitectura, que incorpora algunas de las aportaciones más innovadoras de la arquitectura de las tres primeras décadas del siglo XX. Un estudio de la arquitectura alemana de esta época es representativo de los principales movimientos arquitectónicos del momento. Berlín será la gran capital que Ruttmann retrata en su película *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*. Sus calles, sus edificios, sus infraestructuras, en resumen, todo su trazado urbano será captado por la cámara. Esta película será un testimonio cinematográfico único que plasma espacios reales del urbanismo y de la arquitectura de las más importantes metrópolis de este periodo histórico.

En el caso del filme *El hombre de la cámara* de Diga Vertov, podemos observar la captación fílmica de las ciudades soviéticas de finales de los años veinte del pasado siglo. En esta película aparecen representadas construcciones arquitectónicas y de ingeniería civil de la URSS, pero también las ideas arquitectónicas que tras el triunfo de la revolución bolchevique se proponen sobre cómo debería realizarse la ciudad futura. De esta forma las casas comunitarias, los barrios-complejos, las ciudades-casa y las ciudades-jardín fueron proyectos urbanísticos implementados durante los primeros años del gobierno comunista de la URSS. Algunos de estos proyectos urbanísticos pasarán a ser una parte importante de los planos rodados en el mencionado filme de Vertov. Moscú, Odessa, Kiev y Járkov fueron los escenarios urbanos escogidos para filmar *El hombre de la cámara*. En la filmografía rusa ciudades como San Petersburgo y Moscú son los escenarios más elegidos para rodar los acontecimientos acaecidos durante la Revolución de 1917. Tanto Eisenstein como Pudovkin o Vselvolod captan las calles de estas ciudades con el fin de

realizar una recreación fiel a la realidad acaecida durante el agitado año 1917 en trascendentales filmes, como son *Octubre* (1927) de Eisenstein o *El fin de San Petersburgo* (1927) de Pudovkin. Vertov también recoge las calles de las ciudades soviéticas a través del género documental, tanto en los noticiarios cinematográficos, donde se pueden observar interesantes planos aéreos de la ciudad de Moscú, muy ilustrativos respecto al trazado urbano de la capital soviética, como de forma evidente en *El hombre de la cámara*. El cine de vanguardia, en definitiva, se siente muy vinculado a la ciudad y a la sociedad urbana que la habita y las *Sinfonías de Ciudades* son un claro ejemplo. Calificadas como poemas urbanos, sirven para observar cómo sus directores disponen de todos los recursos propios del lenguaje cinematográfico para conseguir la exaltación de la ciudad. Respecto a las ciudades soviéticas, los directores mencionados, activos durante las décadas de los años veinte y treinta, dejaron importantes testimonios visuales del urbanismo de la URSS (García Gómez, y Pavés, 2014, p. 23).



Imagen 32. Plano aéreo del Kremlin de Moscú, perteneciente al filme *Kino-Pravda* (1925), de Dziga Vertov

Los primeros planes que se realizaron para la modificación de de la ciudad de Moscú procedían de los arquitectos A. Shchusev, primero, y de Chestakov después. Sus proyectos se basaban en profundos cambios de la estructura urbana, de la organización de la vida humana y, sobre todo, del trabajo que desempeñan los ciudadanos. Pero estas ideas sufrieron profundas modificaciones. Uno de los elementos más llamativos de los cambios urbanísticos en Moscú fue la instalación de una central térmica en 1927 frente

al Kremlin. La simbología de este hecho la podemos encontrar en la reivindicación del trabajo obrero, que por causa de la instalación de la mencionada central a orillas del río Moskova se encuentra al lado del poder político de una nación. La obra del arquitecto y urbanista austriaco C. Sitte, titulada *Der Städtebau*, después de su traducción al ruso, trajo consigo una revisión de las ideas sobre la ciudad, afectando incluso a las teorías de los desurbanistas. Pero también las ideas del urbanista británico Ebenezer Howard fueron muy influyentes en cuanto al concepto de ciudad-jardín. Para integrar a toda la masa de trabajadores y sus familias que llegaron en olas de inmigración del campo a la ciudad en los años precedentes a la revolución de 1917 y en las posteriores, cuando se ampliaron las ciudades y se crearon nuevas urbes, pues la población de las ciudades se duplicó durante la década de los años veinte, se inició un vasto programa de educación ciudadana. Se implicó a toda la población, desde los más jóvenes a los más ancianos, para que todos los ciudadanos tuvieran una clara noción de lo que es la ciudad, con sus costumbres y normas de civismo. Muchas ideas sobre cómo se debía afrontar el desarrollo de la ciudad se propusieron en las décadas de los años veinte y treinta. Miliutin divulgó su idea de una ciudad dividida en zonas, que se basaba en el reparto de las fuerzas productivas del país en función de los recursos naturales existentes y en de las necesidades económicas. También el sistema de comunicaciones y este reparto de funciones se aplican en proyectos como el de la *Parábola de Ladovsky*, destinado al plan general de desarrollo del Gran Moscú. Respecto a las interesantes propuestas de esta época en materia urbanística en la URSS propondremos algunos proyectos. El primero de ellos corresponde a los hermanos Vesnin, que en su plan general de Kuznetsk, crearon unas casas comunitarias en las que se incluían el mayor número de servicios, como guarderías o escuelas primarias. Este tipo de ordenamiento urbano se repite en la construcción de Stalingrado, que se dividía en cinco pequeñas ciudades y cada una de ellas constaba de cuatro o cinco complejos de viviendas, consistentes en casas-comunitarias. Este tipo de organización permitía una excelente comunicación entre las viviendas y los lugares en los que se concentraba la producción industrial. Como peculiaridad de la legislación soviética en cuanto a urbanismo, debemos indicar que ya no existe el concepto de propiedad privada y casa privada. Este es un aspecto que

influye en la concepción de la ciudad jardín, puesto que al abolir la figura jurídica de la propiedad privada, este concepto se sustituye por el de barrio, que carece de patio interior aunque debe estar rodeado de vegetación. El plan para la ciudad de Magnitogorsk trataba de fusionar las ideas de urbanistas y desurbanistas. Su proyecto se terminó llamando “Magnitogoria” y estaba dirigido a conseguir una vida más rural que ciudadana. El núcleo de la idea consistía en ocho zonas funcionales a lo largo de una gran avenida, y cada un kilómetro situar nudos de actividades socioculturales. Pero además las bandas de viviendas enlazaban con las industrias con la producción agrícola. Se perseguía el objetivo de eliminar las contradicciones entre el modo de vida urbano y el rural. Mientras, Moscú requería de un cambio en su estructura urbana y, por esta razón, se convoca el concurso Ciudad Verde. Guinzburg y Barsch presentan un proyecto caracterizado por la descentralización de las industrias, centros científicos, administrativos y universitarios, repartidos por todo el país. Moscú pasa de ser un centro histórico y cultural a convertirse en una capital administrativa del Estado, sede de un vasto aparato del poder muy burocratizado (Volchok, 1994, pp. 346 y 347).



Imagen 33. *El hombre de la cámara* (1929)

CAPÍTULO 4

Desarrollo del análisis Iconográfico-Iconológico en *Berlín*, *sinfonía de una gran ciudad* y en *El hombre de la cámara*

4.1. La simbología en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* y en *El hombre de la cámara* y su relación con el ámbito cultural del primer tercio del siglo XX

La iconografía ha prestado en las últimas décadas mayor atención a las relaciones que existían entre las plasmaciones pictóricas de paisajes urbanos y las prácticas arquitectónicas:

“Es cierto que durante las últimas décadas los historiadores del arte han prestado una atención creciente a la relación entre las construcciones imaginarias de los pintores y las materializaciones de los arquitectos” (Ramírez, 1983, p. 9).

Nosotros pretendemos llegar más lejos y unir estas implementaciones artísticas con otro lenguaje artístico bien diferenciado como es el cine. A través de las *Sinfonías de ciudades* los directores reflejan la ciudad y sus calles como lo hacen los pintores expresionistas y post-expresionistas en Alemania. La intención de Ruttmann será muy similar. En este sentido, la forma en la que el director encuadra los edificios de la calle de Berlín implica la creación de nuevas formas urbanísticas que son parte de la representación imaginaria con la que Ruttmann concibe la ciudad. Puede que estas arquitecturas creadas en la imagen cinematográfica no sean las propias de los arquitectos del momento pero su actitud respecto a la realidad que filma sí lo es, como ya hemos mencionado cuando nos referimos a la Nueva Objetividad. Este estilo en arquitectura huye de los excesos del pasado expresionista y la película de Ruttmann plasma la realidad de la ciudad tal como es sin actores, ni escenarios artificiales, con toda sencillez. Juan Antonio Ramírez señala además la importancia del componente artístico individual del creador, al afirmar que la iconografía ha advertido de las peculiaridades que cada artista imprime en su obra, lo que provoca la complejidad en la catalogación de las obras artísticas dentro de los estilos y escuelas a las que supuestamente pertenece el artista:

“La iconografía de la arquitectura pone en claro, como se verá más adelante, que el “capricho del artista” o los condicionamientos del momento y de la escuela a la que pertenece, están inmersos en corrientes subterráneas cuyo ritmo de variación temporal es distinto del que rige los cambios registrados en la historia de los estilos” (p. 11).

La imagen es, desde el punto de vista iconográfico, un elemento esencial de análisis y la cantidad de significados que aporta es muy rica. Imagen y relato quedan unidos con la iconografía y esta confluencia se puede observar, de forma inmejorable en el cine, que refleja en sus planos una arquitectura visualizada y aporta la narratología característica de un guión del que parte la estructura de la película y una narrativa construida a partir del montaje del material rodado. En su película, Ruttmann refleja la ciudad de Berlín, pero también aporta su visión personal, es decir, capta con la cámara la idea que él tiene de Berlín. Ramírez nos indica la importancia de la unión entre texto e imagen de la siguiente forma:

“Es fácil de entender: este problema remite más claramente que otros al texto, cuya competencia preferente estriba en la narración. La arquitectura, visualizada o simplemente descrita, puede ser soporte de un relato y elemento escanciador de sus momentos o secuencias esenciales (...) La iconografía de la arquitectura encuentra aquí otro factor de necesaria consideración. La confluencia privilegiada de imagen y relato radica, evidentemente, en las historietas y en el cine” (p. 12).

La historia urbana se puede contar con imágenes y los cineastas son los nuevos captadores de la ciudad, que reflejan sus estructuras en las películas. La ciudad de Ruttmann es un ente en sí mismo es el gran “artefacto” al que se refería Peter Burke:

“Los especialistas en historia urbana llevan mucho tiempo interesándose por lo que ellos llaman a menudo “la ciudad como artefacto”. Los

testimonios visuales son particularmente importantes para este modo de enfocar la historia urbana” (2001, pp. 104-105).



Imagen 34. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)



Imagen 35. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

La peculiaridad de las imágenes del cine reside en que estas pretenden integrar al espectador en la película para que sean testigos de lo que acontece:

“El poder de una película consiste en que da al espectador la sensación de que está siendo testigo ocular de los acontecimientos. Pero ése es también el peligro que conlleva este medio –como le ocurre a la instantánea-, pues dicha sensación es ilusoria. El director manipula la experiencia permaneciendo invisible. Y al director le interesa no sólo lo que sucedió realmente, sino también contar una historia que tenga una determinada estructura artística y atraiga al mayor número posible de espectadores” (p. 202).

Por lo tanto, el análisis iconográfico de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* aporta una visión particular de unas imágenes, que si bien tienen relación con la obra pictórica de tema urbano de la época posee unas características propias innegables: la captación del movimiento. Esta característica provoca que el espectador quede inmerso en la acción expuesta ante sus ojos.

Desde sus inicios, el cine ha sido comparado con la pintura y la música. De hecho multitud de modelos de análisis pictóricos desarrollados durante el siglo XX han intentado acercarse al cine para elaborar estudios pormenorizados del mismo. El método iconográfico-iconológico ha ido aún más lejos intentando incluir todas las artes para conformar un panorama cultural que representa una determinada sociedad en un momento histórico concreto (Aumont y Marie, 1990, pp. 168-169).

Los comienzos del cine como lenguaje artístico están marcados por la utilización de elementos propios de otras artes como puede ser la pintura. De igual forma, el cine será un lenguaje artístico que influye en la concepción de los nuevos estilos que irán surgiendo a lo largo de los años veinte y treinta.

Esta reflexión nos lleva a considerar que un filme puede analizarse desde el punto de vista propio de los modelos de estudio que examinan las obras pictóricas. Los salones de Diderot ya ofrecían descripciones del mundo ficcionalizado que presentaban los artistas en sus obras. Aplicado al análisis de un filme, podría equiparse al estudio del universo diegético. Diderot se interesa por la relación que une al cuadro y al espectador y, en particular, cómo la obra pictórica atrae la atención del espectador utilizando elementos tales como la naturaleza de la puesta en escena representativa o los efectos para alcanzar el efecto de lo real (p. 170).

Otra propuesta interesante de análisis pictórico con vinculaciones en el ámbito cinematográfico es la realizada por Rudolph Arnheim. En particular nos referimos al trabajo de estudio sobre la obra *Pesca nocturna en Antibes* (1939) de Picasso. Para Arnheim el significado principal de una obra pictórica debe expresarse en las propiedades de las formas representadas y, por lo tanto, debe estar presenta ante nuestros ojos. En este estudio se realiza un pormenorizado inventario descriptivo de los elementos visuales que conforman la mencionada obra de Picasso, centrándose en la escena central que es frontal y plana como un mural. Sin embargo el análisis fílmico presenta dificultades si se realiza de esta forma, es decir, centrándose en el trabajo de

estudio que implica un detallado análisis compositivo del encuadre fílmico. Los temas de una película que quedan al descubierto inmovilizando la imagen de un filme no tienen los mismos significados cuando los fotogramas se encadenan en las secuencias que conforman una película (pp. 171-173).



Imagen 36. *Pesca nocturna en Antibes* (1939)

Para superar esta dificultad se puede citar como ejemplo el análisis que Eric Rohmer hace del filme *Fausto* (1926) de Murnau. En su estudio el crítico y director de cine francés realiza un análisis que se concreta más en la organización del espacio en el plano y, de forma general, en el análisis de la puesta en escena, dando un cuerpo teórico más específico del lenguaje cinematográfico.

“Rohmer define así, de entrada, tres tipos de espacio que coexisten en el film, y que él llama respectivamente espacio pictórico (=la imagen cinematográfica como representación del mundo), espacio arquitectónico (=partes del mundo, naturales o fabricadas, provistas de una existencia objetiva) y, finalmente, espacio fílmico (=“un espacio virtual reconstruido en sus espíritus con la ayuda de elementos fragmentarios que el film le proporciona”).” (Aumont y Marie, 1990, p. 174)

Es importante cómo Rohmer resuelve el problema de fijar los límites del carácter pictórico de la imagen fílmica, que se resuelve reconociendo la múltiple composición de espacios que confluyen en la imagen cinematográfica, siendo el espacio pictórico uno de ellos. De esta forma, las imbricaciones entre la pintura y el cine se producen como mutua relación de dos lenguajes artísticos diferentes que coexisten y se influyen. El espacio pictórico incluido

en una imagen fílmica no sirve para analizar en su totalidad la composición de un plano cinematográfico.

Rohmer analiza la película de Murnau, partiendo de una premisa relevante para nuestro estudio: *Fausto* se examina desde una perspectiva pictórica. Esto sucede así por la vinculación que Rohmer encuentra entre la película expresionista alemana y el lenguaje pictórico. El director francés encuentra importantes influencias con la pintura barroca tenebrista de Rembrandt y Caravaggio. El cine expresionista se caracterizaba por el uso de una iluminación basada en juegos expresivos del claroscuro y esta forma de utilizar la luz tiene un carácter más pictórico que propiamente cinematográfico. Según Rohmer, el director alemán consigue un efecto de subordinación de las formas con respecto a la luz, dando gran importancia a la utilización de la misma en la película. Otra de las conclusiones interesantes a las que llega Rohmer consiste en la afirmación del predominio de la curva en los planos, que nos transmite una dinámica interna muy parecida a la que produce el dibujo plasmado sobre el lienzo. Utilizando los esquemas de las líneas de fuerza en la composición, Rohmer demuestra que ciertas imágenes del filme se basan plásticamente en la convergencia del movimiento, sobre todo de los personajes, y la composición de las imágenes. Este estudio se realizó de una forma muy original, pues Rohmer obtuvo las líneas de fuerza de composición pertenecientes a los planos a través de un calco hecho sobre el cristal de la visionadora, colocando previamente en la misma las imágenes de la película de Murnau (Aumont y Marie, 1990, p. 175).



Imagen 37. *Fausto* (1926)



Imagen 38. *Fausto* (1926)

En *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* el movimiento de los individuos, de los medios de transporte o de las máquinas industriales captados por la cámara producen también un efecto de convergencia que abarca toda la película. Efectivamente, la cadencia del movimiento, hasta terminar en el apoteósico final de una ciudad en constante actividad, es una de las más importantes características de este filme. El ritmo del montaje, la captación del transcurso de un día en la ciudad como tema fílmico y la elección de los encuadres llevan a una confluencia de elementos y técnicas que transmiten una sensación muy poderosa de permanente actividad, realizada con celeridad en constante aumento. Las formas de la composición de objetos y personajes en los planos de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* recuerda en gran medida a las formas pictóricas de raíz futurista.

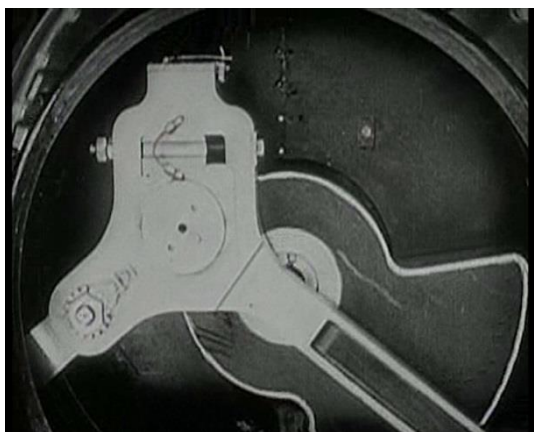


Imagen 39. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

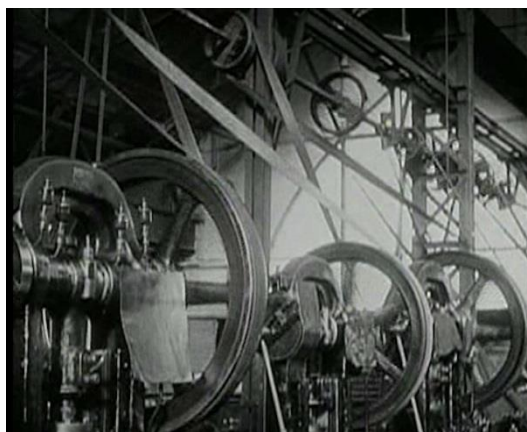


Imagen 40. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

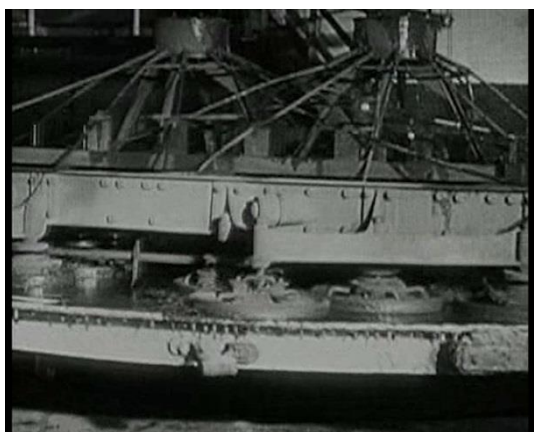


Imagen 41. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

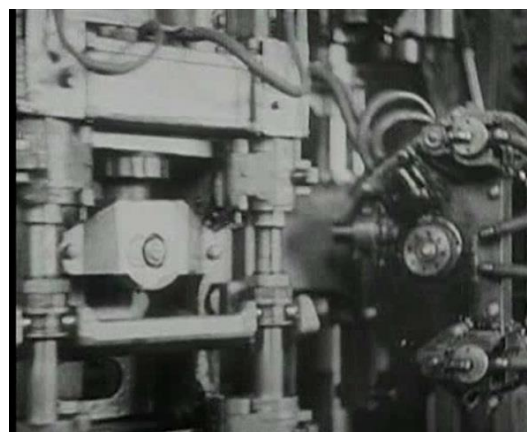


Imagen 42. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)



Imagen 43. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)



Imagen 44. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)



Imagen 45. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)



Imagen 46. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)



Imagen 47. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)



Imagen 48. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

Umberto Boccioni realiza obras pictóricas basadas en temas urbanos con un enfoque parecido al observado en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*:



Imagen 49. *La calle penetra en el edificio* (1911)

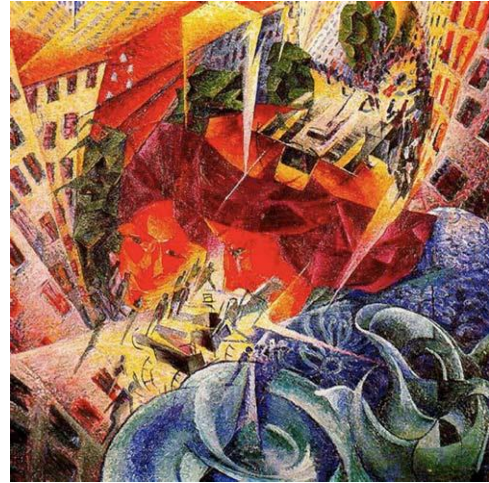


Imagen 50. *Visiones Simultáneas* (1912)

Otro ejemplo de pintura futurista con similitudes iconográficas respecto al filme de Ruttmann procede de la obra de Gerardo Dottori, pintor italiano con especial predilección por las composiciones basadas en vistas aéreas, de hecho fue uno de los firmantes del manifiesto *Aeropittura* (1929):



Imagen 51. *La ciudad en llamas* (1926)

También Tullio Crali toma a la ciudad como motivo pictórico, realizando obras que presentan un gran interés por la visión aérea:



Imagen 52. *Paisaje Urbano* (1939)



Imagen 53. *Vuelo en picado en la ciudad* (1939)

Anteriormente hemos resaltado la importancia del Futurismo en las denominadas *Sinfonías de Ciudades*, pero es en el caso de la película *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov, donde la influencia futurista se puede observar muy claramente en la búsqueda del dinamismo en los temas fílmicos y del movimiento simultáneo de los mismos. Esta es una característica común con *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, sin embargo el filme de Dziga Vertov incorpora elementos de índole cubista. Malevich describe este hecho de forma magistral:

“*El hombre de la cámara* recordará una serie de episodios que atestiguan los cambios en el tráfico de las calles y de los tranvías, todo tipo de objetos virando en las diversas direcciones de sus movimiento, en los que la estructura del movimiento no sólo se dirige hacia el horizonte sino que también se desarrolla en vertical” (2002, p. 156).

En efecto, tanto cubismo como futurismo tratan de innovar en la representación del tiempo y del espacio, como es la intención del propio Dziga Vertov. Los autores encuadrados en el estilo cubista tomaron la tarea de descomponer el espacio y los artistas futuristas tratan de centrarse en la representación del tiempo, y más concretamente, en la plasmación del dinamismo de la sociedad surgida tras la segunda revolución industrial de principios del siglo XX. La imagen fílmica representa el tiempo y el espacio. Dziga Vertov tratará de superar el espacio visual para cambiar la percepción de la realidad,

aprovechando los encuadres innovadores de muchos planos de *El hombre de la cámara*. Pero también deconstruye el tiempo en la mesa de montaje, de tal forma que no se percibe una plasmación del tiempo lineal.

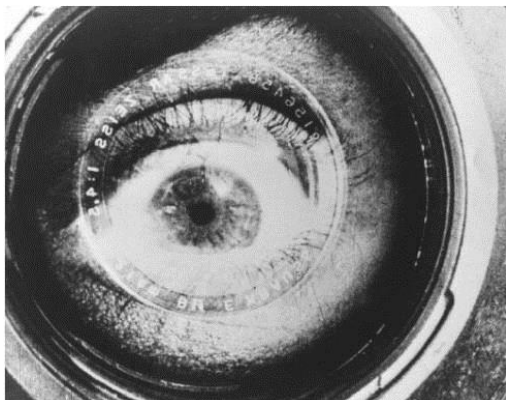


Imagen 54. *El Hombre de la Cámara* (1929)



Imagen 55. *Cartes et dés* (1914), de Georges Braque



Imagen 56. *El Hombre de la Cámara* (1929)



Imagen 57. *La ciudad* (1919), de Fernand Léger

Resulta interesante la relación establecida entre el último plano señalado de *El hombre de la cámara* y la obra pictórica cubista de Léger titulada *La ciudad*. Estamos ante dos obras artísticas que tienen fuertes vinculaciones en cuanto a la influencia futurista y el interés por la representación de la ciudad. Además Léger utiliza el cubismo para reinterpretar a su manera una gran urbe, dotando de una mayor abstracción subjetiva a la pintura referida. La intención de Vertov será muy similar al servirse de la influencia cubista para proporcionar a su filme una cierta tendencia hacia lo abstracto. Como hemos señalado con anterioridad, el polifacético artista francés Fernand Léger produjo y dirigió una de las películas calificadas como *Sinfonías de Ciudad*, estamos refiriéndonos al

filme *El ballet mecánico* (Ballet Mécanique, 1925). Todo lo expuesto vendría a hacer más evidente las vinculaciones existentes entre las *Sinfonías de Ciudades* y, en particular, entre *El hombre de la cámara* y las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo XX.

Dziga Vertov trata de crear una obra fílmica acorde con la mentalidad moderna y las nuevas realidades, tomando como modelo a las máquinas y sus consecuencias sobre los individuos. Elementos propios de la sociedad contemporánea tales como la fuerza, la rapidez, la velocidad, la energía, el movimiento, la deshumanización quedan reflejados de forma perfecta en *El hombre de la cámara*. Todas estas características son propias del movimiento futurista. El propio Vertov, al describir su propia película, escribirá:

“Un torbellino de contactos, de golpes, de abrazos, de juegos, de accidentes, de gimnasia, de danzas, de imposiciones, de espectáculos, de robos, de papeles que salen y entran teniendo como telón de fondo todos los tipos de trabajo humano desbordante. ¿Cómo un ojo común, no armado, puede ver claro en este caos visual de la vida que sigue su curso?” (1974, p. 303)



Imagen 58. *El Hombre de la Cámara* (1929)

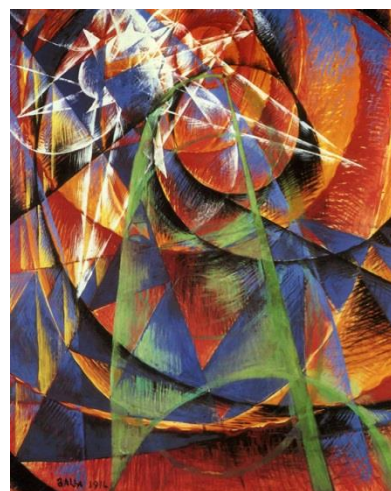


Imagen 59. *Mercurio pasa delante del sol* (1914), de Giacomo Balla



Imagen 60. *El Hombre de la Cámara* (1929)



Imagen 61. *Mercurio pasa delante del sol* (1914), de Giacomo Balla



Imagen 62. *Un trabajo* (1928), de Nikolay Diulgheroff



Imagen 63. *El Hombre de la Cámara* (1929)



Imagen 64. *El Hombre de la Cámara* (1929)



Imagen 65. *Velocidad de automóvil* (1912), de Giacomo Balla

Malevich propone que la temática en *El hombre de la cámara* también se desmorona, llegando incluso a la disolución en el tiempo de los objetos captados por la cámara (p. 156). El tema del filme no es una constante que actúa de nexo de unión durante todo el metraje de la película, llegando a lograr la abstracción fílmica del tema. Vertov consigue que el objeto captado por la

cámara se aleje de una simple imitación de la realidad. Por el contrario, todo lo filmado en *El hombre de la cámara* parece surgir de un mundo subjetivo interior. El director huye de la copia de cualquier modelo exterior y nos transmite en imágenes su particular visión de la realidad.

En *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* la influencia futurista es muy evidente en la elección de los temas fílmicos captados: el mundo moderno, las ciudades y los automóviles, su bullicio y dinamismo. Otro elemento filmado de forma por Ruttmann que aparece en varios planos de la película son las máquinas. En efecto, el director alemán consigue captar las estructuras del movimiento a través del objetivo de una cámara cinematográfica, que se define por ser el único medio del cual dispone el hombre para captar la imagen en movimiento. Estas estructuras que se reflejan en la pintura futurista y en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* son el tiempo, la velocidad, la energía y la fuerza. Pero también podemos señalar algunas características formales del Futurismo que están muy relacionadas con la estética del filme. La impresión de dinamismo de la película procede del montaje que combina multitud de planos detalles con planos generales que se van sucediendo sin pausa a lo largo de toda la película, convirtiendo a *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* en un filme que ofrece una visión caleidoscópica de la gran urbe. Este efecto es también utilizado en los primeros momentos del filme, cuando aparece un plano de unas aguas en calma. Estas comienzan a fragmentarse hasta convertirse en figuras rectangulares que dejan a paso a formas trapezoidales, llegando a formar una sucesión repetitiva de bastones que ocupan toda la pantalla. Por último, observamos como las estructuras rectangulares acaban convirtiéndose en elementos perfectamente reconocibles: barreras de pasos a nivel entre una vía férrea y una carretera o camino. En es momento se inicia la secuencia del tren a gran velocidad que se aproxima a la ciudad de Berlín.

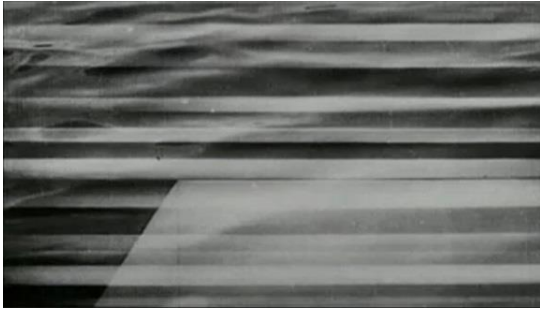


Imagen 66. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

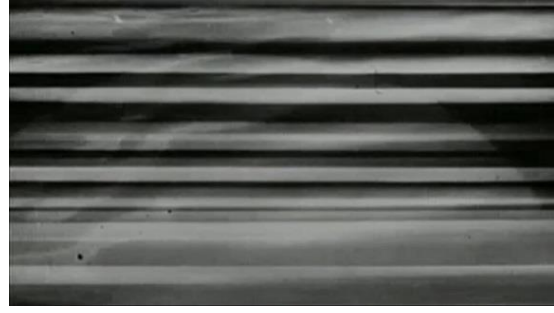


Imagen 67. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

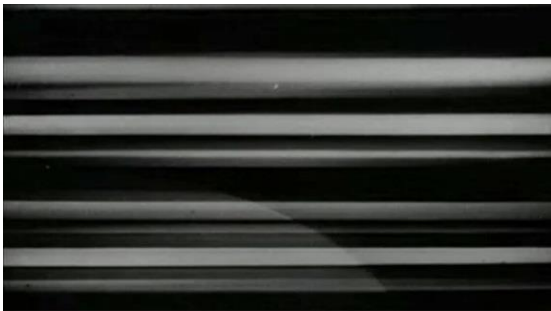


Imagen 68. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

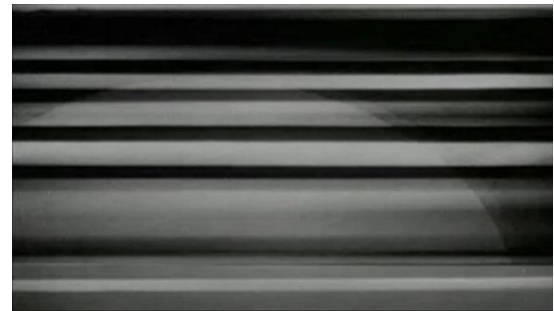


Imagen 69. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)



Imagen 70. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

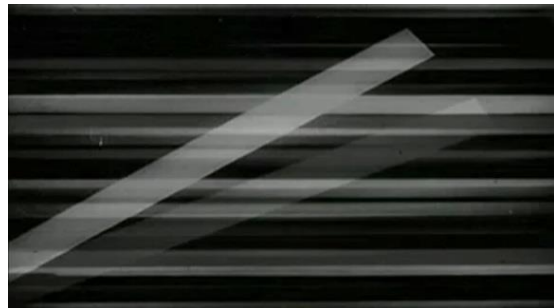


Imagen 71. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

Tomando como referencia estas composiciones abstractas, muy relacionadas con los cortometrajes de animaciones abstractas *Opus I*, *Opus II*, *Opus III* y *Opus IV*, realizados por el propio Ruttmann a principios de la década de los años veinte del siglo XX, podemos establecer también similitudes iconográficas con el suprematismo y, en particular, con Malevich:

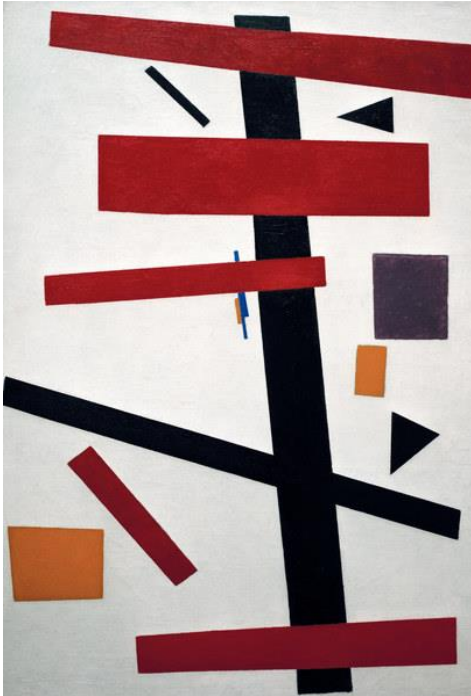


Imagen 72. *Suprematismo No. 50* (1915)



Imagen 73. *Suprematismo 1916 1* (1916)

Como segundo ejemplo, indicamos varios planos caleidoscópicos, pertenecientes a *El hombre de la cámara*, que buscan crear esa sensación de multiplicación de ideas y detalles tan frecuente en la pintura futurista:



Imagen 74. *El hombre de la cámara* (1929)

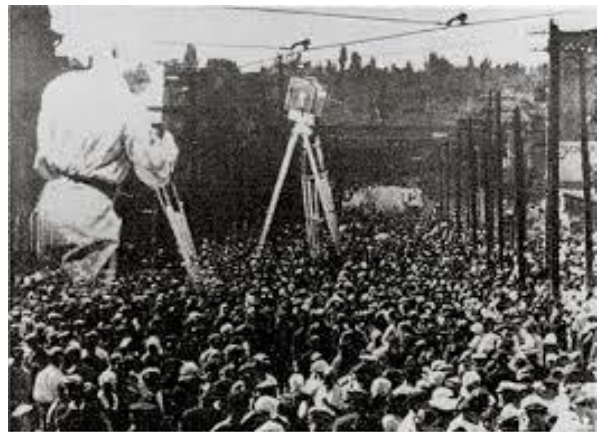


Imagen 75. *El hombre de la cámara* (1929)



Imagen 76. *El hombre de la cámara* (1929)

4.2. Una relación evidente: Cine, vanguardia, ritmo y montaje

Desde la invención del cinematógrafo existieron dos vías de desarrollo en cuanto a la utilización del nuevo invento: por un lado, existía un itinerario que siguieron los que tenían la intención de exhibir las realizaciones cinematográficas como si fueran un simple espectáculo, que poco a poco fue creando una narrativa propia; y la tendencia seguida por los que desde un principio entendieron el cine como una elaboración con una teoría del cine propia basada en el montaje. Las vanguardias artísticas afrontaron la irrupción de un nuevo espectáculo, que venía a proporcionar una nueva forma de expresión artística más próxima a sus intenciones. En efecto, con el cine muchos artísticas encontraron la forma de plasmar ideas que no podían materializarse con el resto de lenguajes artísticos existentes en la época.

Parte de las vanguardias acogen con entusiasmo al encontrarse con un medio de expresión artística que carece de tradición en el discurso, es decir, no tiene narrativa propia el lenguaje artístico propio está por construir. Desde los inicios del cine se percibe que a través de la lente fotográfica se puede representar el espacio. En este sentido, los pioneros del cine buscarán antecedentes en otras expresiones artísticas que hayan resuelto la dialéctica establecida entre el objeto captado y el individuo que pretende su representación:

“Por una parte, en lo que respecta al modelo de centramiento del espectador en la imagen, el cine se remonta, a través de la fotografía, a una versión corregida de la llamada *perspectiva artificialis* formulada por el Renacimiento pictórico y hegemónica durante varios siglos en Occidente, en la cual la profundidad se legitimaba por ser una imitación del efecto estereoscópico propio de la visión humana que determina también la forma rectangular y proporcional de los primeros formatos estándar” (Sánchez-Biosca, 1996, p. 62).

Es clara la relación del cine con otros lenguajes artísticos, tomando de ellos ciertas características que pueden rastrearse en la historia de la representación. Pero por otra parte, no encontramos, como hemos señalado, homogeneidad en los primeros productos cinematográficos, como tampoco podemos afirmar que a lo largo de la historia del cine existe una progresión lineal en el avance del propio lenguaje cinematográfico. Por lo tanto, es difícil establecer características generales que sirvan para describir los filmes de una época determinada y las características pictóricas o fotográficas que los realizadores cinematográficos incorporan a sus creaciones. Habría que pormenorizar para llegar a ejemplos claros que nos ayuden a rastrear estas imbricaciones de otros lenguajes artísticos en el cine. Lo que atrae a un amplio grupo de artistas será la novedad que supone un nuevo espectáculo que comienza su andadura. La época del *nickelodeon*, que se desarrollaría durante la primera década del siglo XX, constituye el inicio del cine como espectáculo, aunque carece de un lenguaje artístico propio, pues su estética de otros espectáculos tradicionales como son el circo, el vaudeville y la feria (p. 63).

Como ya hemos comentado, los artistas que conforman los grupos, escuelas o movimientos de la vanguardia asisten a la aparición del cine y, desde un primer momento, observan las posibilidades ofrecidas por el nuevo invento para intentar implementar su determinación por descomponer el orden tradicional que seguían las representaciones artísticas. Precisamente esto se contrapone con los espectáculos del *nickelodeon*, que tenían como única intención entretener al público. El cine tenía un componente de espectáculo más marcado que las artes plásticas, sin embargo presentaba un vínculo mayor con la burguesía, pues restablecía la relación entre la producción de bienes materiales y el arte debido al concurso de la técnica. El cine tiene un componente industrial, basado precisamente en el elemento tecnológico que lo sustenta. Esta característica hace que se pierda parte de la independencia que el arte había conseguido respecto de la sociedad burguesa. La sociedad de la segunda revolución industrial había encontrado un nuevo aparato tecnológico, el cinematógrafo, que servía de entretenimiento y algunos comenzaban experimentar con las posibilidades que ofrecía para la creación artística. Si la primera revolución industrial había servido para dar soporte tecnológico a un

nuevo medio de representación de la realidad, la fotografía, ahora el cinematógrafo conseguía captar los objetos en movimiento. Estos dos medios tecnológicos para representar la realidad consiguen desmitificar el aura propia de los objetos artísticos únicos, fenómeno que Walter Benjamin había observado en la literatura tras la aparición de la imprenta en el siglo XV, como escribió en 1936:

"Por principio, la obra de arte siempre ha sido reproducible. Lo que unos hombres han hecho, otros pueden volver hacerlo. La réplica ha sido práctica habitual de los aprendices, como ejercicio, de los maestros, para difundir sus obras, de otros, por afán de lucro. La reproducción es otra cosa, y se ha practicado intermitentemente a lo largo de la historia, en intervalos distanciados entre sí y con intensidad siempre mayor. Los griegos sólo conocían dos técnicas de reproducción: la fundición y la acuñación. Bronces, terracotas y monedas eran las únicas obras que sabían reproducir en serie. Todas las demás eran obras únicas que no podían reproducirse técnicamente. La xilografía permitió por primera vez reproducir técnicamente el dibujo, mucho antes de que la imprenta hiciera lo mismo con la escritura. Conocemos los enormes cambios que la imprenta -la reproducibilidad mecánica de la escritura- trajo a la literatura. Se trata, no obstante, tan sólo de un caso específico, importante, sin duda, del fenómeno general que aquí consideramos desde el punto de la historia universal. A la xilografía se añadirá, durante la Edad Media, el grabado en cobre y el aguafuerte y, a principios del siglo XIX, la litografía.

Con la litografía las técnicas de reproducción alcanzan un estadio radicalmente nuevo. La inmediatez de la transposición de un dibujo sobre una piedra, frente a la talla en madera, o el grabado en cobre, permitió que las artes gráficas no ya sólo siguieran en gran número llegar al mercado sino que lo hicieran renovadas cada día. Con la litografía, el dibujo pudo seguir el ritmo de la vida cotidiana,

acompañándose con el de la imprenta. Pero, a pocas décadas de su descubrimiento, la litografía fue superada por la fotografía.

Con la fotografía, por primera vez en el proceso de reproducción de las imágenes, la mano quedó dispensada de las tareas artísticas más relevantes, que fueron confiadas al ojo que mira por el objetivo. Y, como el ojo capta más deprisa que la mano dibuja, la reproducción de las imágenes alcanza un ritmo que logra seguir la cadencia de las palabras. El operador de cine, al grabar, fija las imágenes con la misma rapidez con que el actor recita su parte. Si la litografía posibilitó la revista ilustrada, la fotografía anunciaba el cine hablado.

La reproducción tecnológica del sonido fue un logro de finales del siglo pasado, en una convergencia de esfuerzos que permitió anticipar una situación que Paul Valéry describió como sigue: "Al igual que el agua, el gas o la corriente eléctrica llegan desde lejos a nuestras casas para satisfacer nuestras necesidades con el mínimo esfuerzo, llegaremos a ser alimentados con imágenes y sonidos, que surgirán y desaparecerán al mínimo gesto, con una simple señal".

En torno al año 1900, la reproducción técnica alcanzó un nivel en el que podía, no ya sólo aplicarse a todas las obras de artes del pasado, modificando profundamente su impacto, sino también conquistar por sí misma un lugar entre las prácticas artísticas. En este sentido, nada resulta más revelador que la manera en que esas dos nuevas manifestaciones –la reproducción de la obra de arte y el arte cinematográfico– inciden sobre las formas artísticas tradicionales." (2012, pp. 11-13).

La obra de arte dejará de ser considerada como un objeto único e irrepetible. Podemos contraponer este fenómeno a una obra pictórica que tiene en principio la característica de ser considerada como una creación exclusiva, cuya singularidad provoca que posea el aura que describe Benjamin. En contraposición a esto el cine y la fotografía nacen con un claro alejamiento de

la singularidad de la obra pictórica para constituir un medio de creación que puede repetirse infinitamente. No existe en el cine y en la fotografía la exclusividad de una única muestra, sino que por el contrario son concebidos para realizar múltiples reproducciones de una determinada creación original. Debemos mencionar que la propia obra pictórica puede ser reproducida de forma ilimitada a través de una fotografía copiada infinitas veces. Por lo tanto en la sociedad posmoderna los objetos de arte únicos dejan de poseer el aura para convertirse en artículos reproducidos y consumidos por las masas, banalizándose los contenidos culturales clásicos.

"El carácter reiterativo, de ser siempre lo mismo, y la ubicuidad de la moderna cultura de masas tiende a favorecer las reacciones automatizadas y a debilitar las fuerzas de resistencia individual" (Adorno, 1966, p. 13).

"No quiero garantizar la autonomía de la obra de Arte como reserva, y creo con usted que lo aurático en la obra de Arte está a punto de desaparecer; no sólo mediante la reproductibilidad técnica, dicho sea de paso, sino sobre todo por el cumplimiento de la propia ley formal "autónoma" (la teoría de la reproducción musical que Kolisch y yo planeamos desde hace años tiene precisamente ese objeto). Pero la autonomía, es decir, la forma objetual de la obra de Arte, no es idéntica con lo que de mágico hay en ella: igual que no se ha perdido del todo la objetualización del cine, tampoco se ha perdido de la gran obra de Arte;" (Adorno, 1995, p. 13).

Siguiendo los planteamientos de Walter Benjamín, Th. W. Adorno analizó la pérdida del aura en el arte y descubrió que en el cine seguían presentes ciertos elementos auráticos en el cine como, por ejemplo, los rostros de las grandes estrellas del cine guardaban grandes similitudes con los retratos de las obras pictóricas históricas, que contenían el aura propia de las obras únicas. Aún así el cine parece destinado desde sus primeros momentos a terminar con la concepción de arte como productor de objetos de máximo valor por su carácter de piezas únicas e irrepetibles, presentando obras culturales destinadas a las

masas sociales. El cine es un espectáculo popular desde sus inicios y las vanguardias artísticas buscan en el nuevo invento la inspiración en los espectáculos que no forman parte de la llamada alta cultura. A estas características podríamos añadir la atracción que ejerce el cine sobre algunos artistas de la vanguardia, al ofrecerles la posibilidad de crear a través de un producto tecnológico contemporáneo que surge de la revolución industrial. Esto redunda en el pensamiento de crear productos culturales rompedores con el arte institucionalizado. La ruptura con la racionalidad del sujeto conlleva la búsqueda de un nuevo lenguaje que se puede encontrar en el cine, pues se percibe como una forma de expresión mecánica, fuera de lo intrínsecamente humano. En el cubismo el hombre pierde la condición de figura central de la pintura sobre la que se organiza la composición, y las máquinas relegaban al hombre y su subjetividad a un segundo plano en el futurismo. El cine capta la figura humana a través de un soporte técnico y, a través del montaje, el hombre quedará inserto en un proyecto final que dará como resultado una creación fílmica. A todas estas características debemos añadir el valor fundamental del cinematógrafo: la unión de fotogramas para producir la falsa sensación de movimiento en el espectador. En definitiva, el cine ofrece la posibilidad de romper con la racionalidad, aunque el nuevo lenguaje artístico tomará elementos de la tradición para componer un modelo clásico de narración (Sánchez-Biosca, 1996, p. 64).

En la obra que ya hemos indicado de Walter Benjamin titulada *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* se revelan los cambios determinantes que el arte experimentó durante los comienzos del siglo XX, a través del concepto de pérdida del aura, que es el resultado del desarrollo y evolución que se produce en el ámbito de la reproducción técnica. De esta forma, podemos observar los profundos cambios en el campo de las fuerzas productivas y el gran efecto que tienen en el ámbito del arte. El aura parte de la cultura propia de una época y lugar, y tiene un punto de inflexión cuando el arte se desacraliza durante el Renacimiento. Aunque la ruptura que se produce entre el arte realizado durante la Edad Media y el creado durante el Renacimiento no es decisiva para Benjamin, en cuanto a la tendencia profana que sigue el arte renacentista, el cisma que resulta de la pérdida del aura sí es

un punto de inflexión fundamental. Esta quiebra se debe esencialmente a los cambios en la reproducción técnica, pues el aura como característica de la creación artística depende de dos categorías fundamentales: la unicidad y la autenticidad. Sin embargo estos factores se vuelven totalmente irrelevantes ante determinados artes, como el cine, cuyo origen mismo está en la reproductibilidad. En efecto, Benjamin plantea como tesis fundamental el cambio radical en las formas de percepción que conllevan las nuevas formas de reproducción técnica y, como consecuencia, la modificación del carácter en general del arte. La percepción contemplativa de un sujeto burgués es sustituida por una recepción propia de un público de masas, dispersa, pero planificada en buena parte por los medios de comunicación. Al servir de soporte para transmitir mensajes a un gran número de espectadores, el arte tendrá nuevas funciones en el siglo XX. Una de ellas consiste en utilizarlo como medio para difundir ideas políticas (Bürger, 2010, p. 39).

Las dos épocas del arte que se encuadran dentro del concepto de “arte aurático” son, por tanto, el arte sagrado medieval, por estar vinculado a la Iglesia, y el arte autónomo surgido con la sociedad burguesa, que tiene un tipo particular de percepción al liberarse del ritual propio del ámbito eclesiástico. La diferencia que existe entre el arte medieval y el que se desarrolla a partir del Renacimiento reside principalmente en que en el segundo caso, la recepción individual y el ensimismamiento propio de la contemplación de la creación artística se desarrolla con el Renacimiento. En cambio las pinturas de las catedrales medievales se recibían de manera colectiva. La emancipación del arte comienza en el Renacimiento y es propia de la una sociedad donde la burguesía va ganando protagonismo. El esteticismo propio del “arte por el arte” es una especie de resacralización del mismo, pero independizado de cualquier influencia externa que impida su libertad. El arte mismo parece reivindicarse como un ritual y pretende erigirse como una especie de nueva religión con fieles seguidores (p. 40).

Los artistas plásticos de vanguardia exploraron las posibilidades del cine, como por ejemplo hicieron los dadaístas, y, de esta forma, cambiaron la recepción a

partir del uso de nuevas técnicas de reproducción. Man Ray o Marcel Duchamp con su filme *Anemic Cinema* (1926) quisieron probar efectos cinematográficos para sus creaciones, provocando nuevas formas de recepción en los espectadores de la obra artística. El dadaísmo también incide en la idea de apartar al cine de los valores de mercado tan vinculados a la industria cinematográfica que ya en los años veinte del pasado siglo tuvo un desarrollo muy relevante. Una producción realizada baja demanda tiene una capacidad de crecimiento muy elevada, quizás por encima de sus propios objetivos, lo que supone un peligro para la libertad de creación. El dadaísmo asume que existe también una demanda de obras cinematográficas libres de cualquier premisa comercial, porque surgen otras intenciones que merecen ser canalizadas a través de un filme. Los dadaístas trataron de eliminar la utilidad mercantil como criterio relevante para iniciar una producción cinematográfica, con el fin de convertirlo en objetos de ensimismamiento contemplativo sin ningún provecho material. El objetivo de buscar la inutilidad de la creación artística es fundamental para entender el Dadaísmo y el cuestionamiento que hacen del significado del propio arte, demostrando este hecho a través de la degradación de los materiales que emplean para realizar sus obras. Si en pintura utilizan materiales amontonados sobre el lienzo o en literatura una mezcla de palabras sin coherencia con giros obscenos, el cine será desposeído de su utilidad económica para crear obras con un elemento tecnológico que no pertenece a los materiales nobles con los que tradicionalmente se trabajaba en el arte. Se busca intencionadamente una pérdida del aura del objeto artístico, que no se debe a la modificación de las técnicas de reproducción, sino que responde a una actitud propia del artista dadaísta. El criterio esencial será eliminar el aura de la creación dadaísta y la utilización del cinematógrafo, de materiales de desecho o de palabras malsonantes corresponde a las herramientas de las que se sirven los dadaístas para conseguir su principal objetivo (p. 41). De esta forma, los artistas pertenecientes al movimiento cultural Dadá son precursores de la pérdida del aura y tratan de generar o satisfacer una nueva demanda, a la que sólo podrán llegar a través de los nuevos medios técnicos.

Podemos establecer similitudes iconográficas evidentes entre obras escultóricas realizadas por Marcel Duchamp, el filme *Anemic Cinema* (1926) del propio Duchamp y la película *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad*:



Imagen 77. *Rotary Demisphere (Precision Optics)* (1925)



Imagen 78. *Anemic Cinema* (1926)



Imagen 79. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

En el caso de Man Ray observamos también relaciones iconográficas entre sus obras realizadas a partir de Rayogramas, es decir, exponiendo papel fotográfico o un fotograma a la luz directa durante unos segundos, sobre los que previamente se han colocado objetos, y el filme *Emak Bakia* (1926):



Imagen 80. *Emak Bakia* (1926)



Imagen 81. *Rayograma* (1922)

Pero también se pueden observar similitudes iconográficas entre el mencionado filme y fotografías del propio Man Ray:



Imagen 82. *Andre Derain* (1927)



Imagen 83. *Emak Bakia* (1926)

El cubismo tardó en interesarse en el cinematógrafo, sin embargo desde sus inicios este movimiento tuvo relaciones evidentes con el nuevo lenguaje artístico. En efecto, las investigaciones plásticas del cubismo se relacionan con el cine en cuanto a la incorporación de la dimensión temporal en el cuadro, simultaneando las diferentes visiones que en la realidad se representan a través del movimiento. Quizás la característica del cubismo más relacionada con el cine es la técnica del collage, que tanto utilizaron Picasso, Braque y Juan Gris. A través de esta técnica, basada en la idea de cortar y pegar, se plasman sobre el lienzo trozos independientes que al unirse conforman una

creación pictórica y una experiencia visual. Como Vicente Sánchez Biosca afirma:

“la exhibición del montaje y su fragmentarismo sin ambages ni ocultaciones de ningún tipo” (1996, p. 65).

Los múltiples puntos de vista sobre la escena, la búsqueda de nuevas perspectivas sobre los objetos representados y los materiales brutos que quedan plasmados sobre el lienzo conforman una ruptura con la tradición pictórica occidental y se acercan al propio lenguaje cinematográfico, aún desconociendo los avances que se estaban realizando en el nuevo arte. El cubismo analítico en sus avances teóricos coincide con el cine en la forma de “montar” la obra. Es una forma de elaboración de las piezas cinematográficas y de las obras cubistas coincidentes en que a partir de los materiales brutos se crean pinturas o filmes basándose en la selección de determinadas piezas creativas previas. El cine al no tener una tradición teórica tras de sí era más libre para establecer múltiples miradas sobre un espacio. El cine mezcla desde sus primeros momentos elementos muy dispares y basa su estructura en la perspectiva del tiempo. Este elemento caracteriza la mayor parte de las obras cinematográficas realizadas. Como ejemplo de pintura cubista que sigue una idéntica trayectoria podríamos mencionar los papiers-collés. Esta técnica pictórica, que conforma un tipo de collage, consiste en pegar piezas planas, como telas y papel, en la misma pintura. Se diferencia del collage en que la forma de las piezas pegadas determina el objeto en sí. Por lo tanto, se trata de un tipo de montaje que exhibe materiales heterogéneos que conforman formas identificables. Aún así los artistas cubistas decidieron permanecer ajenos a la mecánica que comportaba el proceso de realización cinematográfico, centrándose en sus desarrollos analíticos (p. 66).

En el caso del filme *El Hombre de la cámara* podemos observar composiciones de planos a modo de collage, realizados a través de fundidos por opacidad entre dos planos. En efecto, la superposición de fotogramas en el filme de Vertov y en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* trae como consecuencia una

collage de imágenes muy similar a las composiciones cubistas. Pero más relevante será el montaje de las secuencias que dará como resultado una visión de la ciudad soviética de este periodo, construida a partir de fragmentos visuales cuya unidad de medida menor es el plano. Esta perspectiva de la gran urbe también puede contemplarse en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, película formada por imágenes captadas por la cámara cinematográfica para componer un retrato fragmentario, a modo de collage, pero muy completo de los múltiples matices que definen la metrópoli de Berlín. Por lo tanto estaríamos ante una modalidad de collage narrativo, que nos lleva a percibir diferentes perspectivas de la ciudad:



Imagen 84. *El hombre de la cámara* (1929)



Imagen 85. *El hombre de la cámara* (1929)

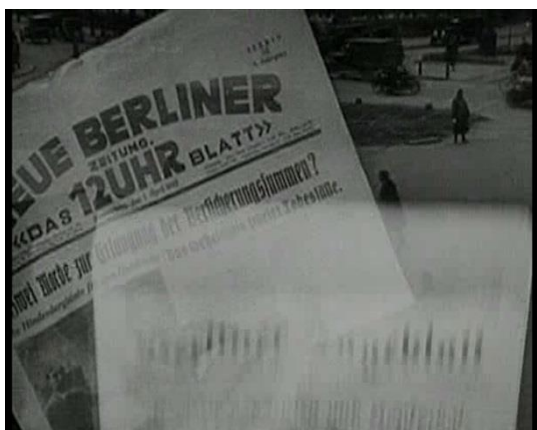


Imagen 86. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)



Imagen 87. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

Con el fin de establecer las similitudes con la pintura cubista, exponemos algunas obras de Picasso, Braque y Juan Gris:

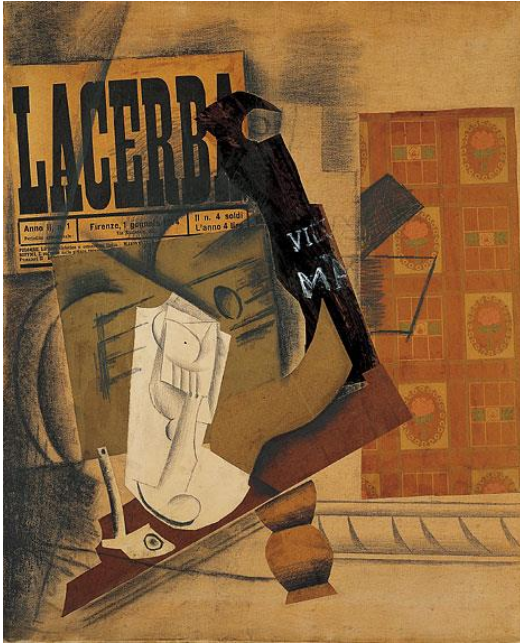


Imagen 88. Pipa, vaso Botella de Vieux Marc (1914), de Pablo Picasso



Imagen 89. La guitarra (1913), de Pablo Picasso

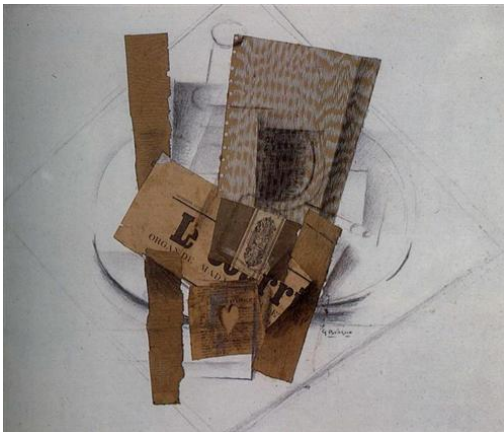


Imagen 90. Periódico, botella y paquete de Tabaco (1914), de Georges Braque



Imagen 91. Tablero de damas: "Tivoli-Cinema" (1913), de Georges Braque



Imagen 92. *El reloj* (1912), de Juan Gris

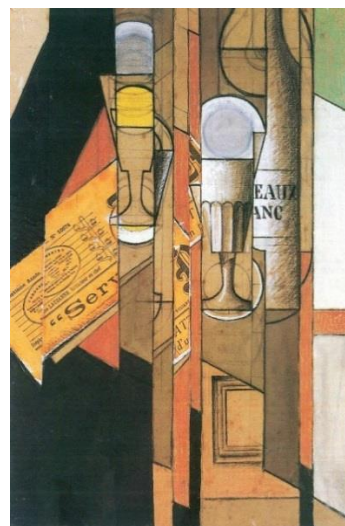


Imagen 93. *Vasos, periódicos y botella de vino* (1913), de Juan Gris

La vanguardia futurista tampoco fue capaz de canalizar su fuerza creativa a través del cine, lo que resulta extraño debido a la fascinación que los futuristas sentían por la captación del movimiento. A esto podríamos añadir el rechazo que los futuristas sentían hacia las formas artísticas y culturales históricas que impedían la formación de un lenguaje artístico nuevo desnudo de cualquier influencia previa. Debemos recordar que los futuristas confiaban en que una destrucción total desencadenada por la I Guerra Mundial podría permitir hacer tabla rasa y construir desde cero la nueva cultura occidental. Desde un principio sintieron interés por el cine, pues percibieron que el mismo podría crear un lenguaje nuevo e independiente respecto de la herencia cultural occidental. Todo el afán futurista se dirigía hacia el abrupto contraste entre la pulsión de destrucción de todo el arte anterior y la fuerza creativa que conformará un nuevo lenguaje artístico. Pero también su admiración por la máquina surgida de la revolución industrial y de todas sus variantes, incluida la nueva maquinaria bélica y su fuerza de destrucción y caos que para los futuristas también será fuente de inspiración y creación. Lo que circunda a la modernidad tecnológica de la sociedad occidental también es destacable en las obras futuristas. En efecto, velocidad, agresividad, agitación de la vida metropolitana, revolución técnica, superación del hombre, elogio de la guerra, etc... son elementos recurrentes del futurismo. También es necesario reconocer que Marinetti habla de la máquina no como el elemento fundamental

sobre el que se construyen todos los desarrollos teóricos futuristas, sino, más bien, como de un elemento de contemplación estética. Según Marinetti la máquina no es en sí misma positiva, ya que se ha convertido en el ejemplo paradigmático del progreso, pero también de la deshumanización y de la pérdida de la razón ilustrada a favor de la técnica e instrumental (p. 67). Esta diferencia entre una tendencia futurista basada en el maquinismo y otra más influenciada por los vertiginosos ritmos acelerados de la sociedad surgidas tras las revoluciones industriales, no se integraron para elaborar una propuesta común, pues de ser así el cinematógrafo hubiera sido el canal utilizado para elaborar los nuevos planteamientos de síntesis.

En la obra del propio Marinetti se puede observar la influencia del cinematógrafo. Al igual que el poeta italiano, otros escritores también tomaron procedimientos técnicos propios del lenguaje cinematográfico. El empleo de técnicas como la fragmentación y ensamblaje, aceleración o síncopa, por parte de literatos del primer tercio del siglo XX, proviene de procedimientos de trabajo propios del montaje cinematográfico, que dan lugar a efectos narrativos en la obra fílmica. Como ejemplos de autores que buscan influencias en la narrativa cinematográfica podemos citar al ya mencionado Filippo Tomasso Marinetti, al poeta francés Apollinaire, gran defensor del estilo cubista, o al dramaturgo y poeta Maiakovski, iniciador del futurismo en Rusia y fundador de un importante grupo literario-artístico de vanguardia, que contaba entre sus miembros con cineastas como Dziga Vertov o Eisenstein, o con pintores como Vladímir Tatlin o Aleksandr Ródchenko. Para difundir sus postulados sobre cómo concebían el arte de vanguardia y para impulsar una plataforma alternativa que sirviese de oposición a la burocratizada y conservadora clase política soviética, publicaron la revista de vanguardia *LEF* y, más tarde, *Nueva LEF*. Por su parte, Guillaume Apollinaire ya en 1907, en la obra en prosa titulada *L'Hérésiarque*, escribe *Un Beau film*, pero únicamente concibe al cine como si fuera una atracción, y no concedió más relevancia al nuevo medio, pues lo equiparaba a un simple instrumento técnico al servicio de la pintura (Albera, 2005, pp. 67-68).

Maiakovski experimenta un cambio de opinión respecto al cine, en su consideración como arte, tras la revolución bolchevique, pasando de un rechazo total a la exaltación del cine como realidad y un nuevo lenguaje artístico surgido en la modernidad del siglo XX. Evidentemente su crítica al cine anterior a la revolución de 1917 se debía al dominio que ejercía el criterio comercial sobre cualquier otra premisa en cuanto a la forma de afrontar la producción cinematográfica y el proceso creativo. Sin embargo la combinación ideológica de la ruptura con el pasado, con el pensamiento relacionado con una tecnología que servirá para el rejuvenecimiento del arte y con las posibilidades de exaltación de las ideas políticas propias del comunismo supondrá un aliciente fundamental para que muchos artistas de vanguardia revolucionaria experimenten y teorizen acerca del cinematógrafo, entre ellos Maiakovski.³⁷ Se trata de un pensamiento muy cercano al que defendía Vertov en cuanto a evitar cualquier mercantilización del cine y su utilización como herramienta de difusión de las ideas políticas revolucionarias.

Las vanguardias rusas en su relación con el cine tuvieron una importante propuesta en la FEKS, también iniciada tras los procesos revolucionarios de 1917 y vinculada con el futurismo. El 9 de julio de 1922 se fundó este grupo formado por gente joven que se reunía bajo las mencionadas siglas, acrónimo de *Fábrica de Actor Excéntrico*. También pretendían crear un arte revolucionario y rompedor con las propuestas cinematográficas realizadas hasta ese momento. Sus películas influyeron en el cine soviético de los años veinte. El principal componente del grupo era Grigori Mijailovich Kozintsev, artista polifacético cuyos primeros trabajos recorrieron multitud de medios de expresión artística y espectáculo: desde la literatura al ballet y desde la pintura al circo. Una influencia del grupo era el teatro de variedades y el music-hall,

³⁷ El propio Maikovski así lo escribe en *Kino-fot* en 1922: "Para vosotros el cine es espectáculo. Para mí, es casi una concepción del mundo. El cine es portador de movimiento. El cine es el renovador de la literatura. El cine es el destructor de la estética. El cine es audacia. El cine es un deportista. El cine es un difusor de ideas. Pero el cine está enfermo. El capitalismo le ha cerrado los ojos con el oro. Hábiles emprendedores lo llevan de la mano por las calles. Obtienen dinero conmoviendo los corazones con argumentos lacrimosos. A esto se debe poner fin. El comunismo debe quitar el cine de manos de los especuladores. El futurismo tiene que secar las aguas muertas: la lentitud y la moral. Sin lo cual, tendremos danzas de importación norteamericana o bien "ojos con lagrimitas" a lo Mosjukin. De las unas estamos hartos. De los otros todavía más" (Bertetto, 1977, pp. 71-72).

pero los participante en la FEKS interpretan de manera muy distinta el excentricismo para hacerlo lo más accesible posible al público general. Para Eisenstein fue una gran influencia a la hora de plantear las actuaciones que representaban los personajes de sus filmes. La FEKS buscaba generar un gran impacto en el público a través de una interpretación de carácter emocional, atendiendo sobre todo al aspecto ideológico. Los recursos de apoyo como el vestuario, el maquillaje y, sobre todo, una gestualidad muy exagerada se utilizaban precisamente para conseguir el objetivo de conmocionar al espectador (Nedobrovo, 1978, 89).

Algunos artistas futuristas propondrán la fusión de las artes, lo cual se debe al afán de representar el ritmo acelerado y el movimiento. Tal es el caso de los hermanos Corrà con su propuesta de la llamada “música cromática” en 1912. Se trata de una idea que, en parte, intenta implementar la idea de ritmo visual y acelerado a través de la música. En medio de todas estas propuestas aparece el cinematógrafo como un instrumento que contribuye al desarrollo de las relaciones existentes entre diferentes artes, como son la pintura y la música. Sin embargo todas estas tendencias teóricas no acaban transformándose en hechos concretos, entendidos estos como ejemplos de filmes pertenecientes al movimiento futurista. “El Manifiesto del Futurismo”, publicado en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1907, reivindica la belleza de la velocidad, la carrera febril, el automóvil, el mundo industrial y urbano en permanente agitación y se contrapone a los valores estáticos y extáticos en los que se recreaba la sociedad preindustrial. Todo ello sirve para probar la búsqueda de un medio que les permitiese captar el movimiento, reto conseguido por la invención del cinematógrafo. Además todas estas consignas se encuentran en la base de la reflexión que impulsa y motiva a varios directores de las *Sinfonías de ciudades* a captar con la cámara la vida nerviosa y en constante movimiento de las ciudades del primer tercio del siglo XX. En siguientes manifiestos del grupo futurista se reivindica formas de lenguaje diferente que no estén basadas en la tradición literaria y que supongan un cambio respecto de la lógica y del lenguaje racional empleado hasta el momento. Así en “L’Uomo moltiplicato e il Regno della Machina” se promueve un sistema de escritura basado en el

montaje. Por otra parte, tenemos el “Manifiesto del teatro di varietà”, que fue elaborado por Marinetti en 1913. En esta declaración de intenciones el autor reivindica al cine como fuente de enseñanzas. En 1915 se escribe el “Manifiesto del teatro futurista sintético”, cuyos autores fueron, además de Marinetti, Emilio Settimelli y Bruno Corrà. A través del manifiesto se confirma un tipo de actuación alejada de los cánones clásicos del teatro para reivindicar la importancia de los mínimos gestos, señalando la evolución hacia una interpretación más contenida y natural que ha caracterizado la forma de afrontar un personaje por parte de los actores en el ámbito cinematográfico. Como podemos observar, paulatinamente se van proponiendo características que marcarán las primeras diferencias fundamentales entre el cine y el teatro, reivindicando la independencia del primero respecto del segundo. El último de los manifiestos futuristas que atañen a este trabajo de investigación se tituló con un explícito título: “La cinematografía futurista”, que data de 1916 e incluye la firma de importantes nombres del movimiento futurista. En efecto, el incansable Marinetti junto a los otros dos participantes en el manifiesto antes mencionado, Emilio Settimelli y Bruno Corrà, se unieron a Remo Chiti y al excelente pintor y escultor Giacomo Balla para elaborar y firmar este manifiesto:

“En esta conclusión de tantas utopías maquinísticas, el cine parece haber conquistar el lugar decisivo que lo convierte en artífice fundamental de la renovación futurista cuyo fin es crear una sinfonía poliexpresiva” (Sánchez-Biosca, 1996, p. 68).

El texto firmado por los artistas indicados guarda gran similitud con la llamada “síntesis de las artes” escrita por Ricciotto Canudo. En “El Manifiesto de las siete artes” se anunciaba que el cine se erigía como una nueva forma de expresión artística. En este sentido, el manifiesto de Marinetti y sus compañeros se caracteriza por ser una versión más vanguardista que intenta unir distintos lenguajes artísticos y efectos estimulantes para crear una sensación sinestésica. La cinematografía futurista, según se publicó en el número 9 de la revista *L' Italia Futurista* debía estar formada por los siguientes elementos: pintura, escultura, dinamismo plástico, palabras en libertad,

entonarruidos, arquitectura y teatro sintético. La confluencia de todos estos componentes daría lugar a una experiencia fílmica única, caracterizada por la innovación y la asociación a múltiples sensaciones distintas. Sin embargo, al mismo tiempo, criticaban el uso que se había hecho del cine desde su nacimiento. Reivindican su vinculación directa con el futurismo desde su nacimiento debido a la ausencia de un pasado y de la tradición histórica. Sin embargo los creadores de filmes hasta ese momento se habían dedicado a copiar las fórmulas más tradicionales del teatro literario. Para romper con esta tendencia, remarcan la posibilidad de que el cine se convierta en el medio de expresión más apropiado para el artista futurista, que busca la integración de múltiples elementos para alcanzar la sinestesia, es decir, el estímulo producido por la unión de múltiples imágenes procedentes de diferentes dominios sensoriales. Sin embargo, no existen ejemplos de películas futuristas que demuestren todas las teorías puestas por escrito en los diferentes manifiestos señalados. El filme titulado *Thaïs* o *Perfido Incanto* (1917) del polifacético artista futurista Antón Giulio Bragaglia no reúne todas estas características para llegar a la catarsis de sensaciones que debe provocar el cine en el espectador, aunque es un perfecto ejemplo de los intentos del movimiento futurista por expresarse a través del cinematógrafo. Otro ejemplo podríamos encontrarlo en el filme *Vita futurista* (1916) de Arnaldo Ginna. Esta película supone una primera aproximación al cine que los cánones futuristas defendían. Sin embargo, su brevedad y falta de continuidad podría llevarnos a afirmar que la plasmación de las teorías futuristas en obras fílmicas tiene un carácter marginal. Existe una continuación del manifiesto de “La cinematografía futurista” firmado por Marinetti y Ginna en 1938. Durante el período que transcurre desde la publicación del anterior manifiesto futurista referente al cine (1916-1938) no se realizó un desarrollo cinematográfico futurista que sirva de ejemplo y evolución de sus teorías y, por lo tanto, este último manifiesto no parece tener mucho sentido en cuanto a su intención de puesta al día de las teorías descritas en el Manifiesto de 1916. Se trata de un texto que enaltece el fascismo italiano y la figura de Mussolini, aunque no aporta grandes innovaciones respecto a lo planteado anteriormente. Ahora se reivindica la asincronía sonora, cuando los cineastas soviéticos ya habían escrito sobre el

contrapunto sonoro, antes de la llegada del sonoro a la URSS. Como ejemplo podemos indicar el llamado “Manifiesto del contrapunto sonoro”, firmado a principios de la década de los años 30 por Sergei M. Einsenstein, Vsevolod Pudovkin y Grigori Alexandrov. En este texto se advertían de los peligros del sonido incorporado al cine, pues temían que el cine se convirtiera en un teatro hablado. Por otra parte, animaban a descubrir las inmensas posibilidades de experimentación que la combinación de imagen y sonido ofrecen. También otros cineastas norteamericanos y europeos realizan ejemplos de filmes en los que se incluye el empleo consciente del sonido. En el Manifiesto de 1938 Marinetti y Ginna también escriben sobre la problemática que plantea el color, el cine de animación y hasta la estereoscopía, aunque parecen haber abandonado la vanguardia al tratar de temas con cierto retraso con respecto del momento en el que surgen las cuestiones planteadas (p. 69).

A lo largo de las décadas correspondientes a los años 20 y 30 las vanguardias artísticas siguen interesándose por el cine estableciendo los primeros intentos de dirigir la finalidad del cine hacia la consecución de un ritmo visual que logrará plasmar las ideas de estos movimientos. Fundamental será su aportación para hacer del cine un arte totalmente autónomo. Por lo tanto, se procurará separarlo de las prácticas literarias, teatrales o narrativas para dirigirlo a la independencia vanguardista. Tratarán de aprovechar la condición mecánica del cinematógrafo para aproximarlos al mundo de la creación y del arte, desde una perspectiva radicalmente nueva. La mayor parte de las teorías que las vanguardias artísticas manifestaron acerca del cine se produjeron, en muchas ocasiones, en un contexto más teórico y conceptual que práctico o empírico. Se ha denominado a estas teorías como “formativas” por intentar definir simultáneamente los elementos que separan al cine de la realidad, los componentes que lo separan del resto de las artes y todos los elementos que son susceptibles de convertirse en signos estéticos por su carácter específico respecto del lenguaje cinematográfico. Cierta espíritu normativo invade a las vanguardias artísticas a la hora de tratar todo lo relacionado con el cine, pues tienen la intención de definir qué es y cómo debe ser el cine. Como parte fundamental de la elaboración de una obra cinematográfica, los teóricos de las vanguardias escribieron sobre el montaje cinematográfico, ya que a partir del

trabajo realizado en la mesa de montaje se establece la narrativa de un filme, es decir, la forma de contar un relato, el ritmo de la película y la construcción de las metáforas visuales. También existían posiciones contrarias a reconocer la importancia del montaje en la elaboración de la obra cinematográfica. Los intentos del *Film d'Art* de principios del siglo XX se distinguen por empeñarse en tratar de convertir al cine en lo que en ese momento histórico entendían como alta cultura los círculos del arte oficial. Su objetivo residía en dignificar al cine mediante la adopción de convenciones teatrales propias de la Académie Française. De esta forma, podemos citar como ejemplo su primera gran obra estrenada en 1907 *El asesinato del duque de Guisa*. Este filme no renegaba por completo del montaje, como sí sucedió con otras obras fílmicas de la época, que consistían en colocar una cámara frente a un escenario y rodar una obra de teatro completa. En el filme *El asesinato del duque de Guisa* se relegaba al montaje a una posición muy secundaria, aunque sí existe un trabajo de edición del material rodado (Sánchez-Biosca, 1996, p. 70).

Tras las rotundas afirmaciones sobre la independencia del cine respecto de las otras artes manifestadas por los futuristas con Canudo a la cabeza, debemos hacer referencia a la vanguardia francesa a través del movimiento impresionista cinematográfico. En este caso sí sirvió el trabajo teórico para impulsar la práctica cinematográfica. El director y crítico de arte Marcel L'Herbier tuvo una labor muy productiva a caballo entre los modelos teóricos y la realización cinematográfica. Es digno de destacarse el ambicioso proyecto denominado *L'Inhumaine* (1924), que sirve para recopilar las múltiples tendencias artísticas procedentes de las vanguardias del momento. Este filme recoge múltiples influencias y colaboraciones relevantes. En primer lugar, el influjo del polifacético artista francés Fernand Léger, que se inició en el impresionismo. Otra colaboración importante será la proporcionada por el arquitecto y diseñador francés Robert Mallet-Stevens, que trabajó en dirección de arte en cine y, más tarde, participó en la fundación de la Union des Artistes Modernes (UAM), movimiento centrado en las artes decorativas consolidado por Le Corbusier, Charlotte Perriand y Jean Prouvé, y que aspiraba a promover las emergentes tendencias del modernismo y la industrialización en el arte. La

última influencia importante parte del compositor francés Darius Milhaud, quien empleó la politonalidad y patrones rítmicos derivados del jazz. Marcel L'Herbier trata de crear un filme que sea capaz de unir diferentes artes, entre ellas, la música.

El filme de Fernand Léger *El ballet mecánico* (1925), que hemos calificado como perteneciente a la corriente fílmica de las *Sinfonías de Ciudades*, refleja el interés del artista francés por captar el movimiento de los nuevos artefactos tecnológicos instalados en la ciudad. En muchas obras de Léger existe un interés predominante por las nuevas máquinas, aspecto que también se recoge en el mencionado filme, encaminado a recoger el dinamismo de la ciudad a través de los nuevos inventos tecnológicos. Las máquinas en el cortometraje *El ballet mecánico* parecen independientes de la mano del hombre en la forma de realizar su actividad, característica muy vinculada a los postulados del movimiento futurista. Desde el punto de vista iconográfico hemos relacionado una obra pictórica de Léger con la película *El ballet mecánico*:



Imagen 94. *El disco de la ciudad* (1920)



Imagen 95. *El ballet mecánico* (1925)

Las vanguardias artísticas tienen otro importante representante que conjuga la elaboración teórica y práctica: Louis Delluc. Fue un director y guionista francés perteneciente al grupo de los cineastas impresionistas que explora el valor natural de la vida, haciendo de lo cotidiano el objeto principal de sus películas. Se trata de representar en la ficción la vida cotidiana, huyendo de lo artificioso de las tramas argumentales rebuscadas. De esta forma, sigue el espíritu de los

cineastas rusos, aunque realiza la concesión de ficcionar la realidad y no captar con su cámara directamente de ella. Delluc se interesa por captar pinceladas de realidad social y realiza una labor teórica y de análisis como demuestra sus escritos sobre diferentes ámbitos del cine y participará en la creación de cine-clubs.

La experimentación en el cine no significa apartarse de la realidad. Por el contrario, los directores de filmes pertenecientes a las vanguardias han tenido una motivación y un vínculo más directo con lo real, que prescinde de las artimañas, efectos y trucos del cine más comercial y del resto de artes instituidas. El documental fue en muchos casos la forma de expresión más adecuada para que los directores con deseos de experimentar en el ámbito cinematográfico pudieran articular con sus procedimientos discursos sobre lo real (Campo, 2010).

Estamos asistiendo al nacimiento de una de los primeros movimientos de cine experimental, cuyos representantes se agrupan en el llamado cine impresionista que tendrá. Además de los nombres anteriormente citados, debemos mencionar otros directores que participaron en este movimiento de avant-garde. Abel Gance se incluyó en este movimiento cinematográfico y tiene en su película *La Rueda* (1919-1920), la mejor representación de una obra cinematográfica de este director, que reúne muchas de las características propias de este movimiento. Se trata de un filme de largo metraje, que se estrenó en tres sucesivas sesiones. Es un filme que tiene como argumento una melodramática historia, en la que un maquinista se enamora de su hija adoptiva. Son relevantes los hallazgos de metáforas visuales sobre la vida, la cual se asocia a una rueda que nunca para su movimiento. Esta característica imprime un valor poético a todo el filme, que sirve para implementar algunos de los postulados teóricos escritos por los autores pertenecientes a este movimiento, entre ellos, el mencionado interés por filmar argumentos basados en la vida cotidiana. René Clair, que desarrolló una interesante labor crítica, también se incluyó en este grupo. Este director francés realizó un filme que hemos introducido en el catálogo de obras que se consideran *Sinfonías de*

ciudades, se trata de la película *Paris qui dort* (1925). Su argumento se centra en la búsqueda de movimiento en las calles de París por un guarda nocturno de la Torre Eiffel que, al terminar su jornada de trabajo, descubre un París vacío. Mientras camina por las calles, descubre individuos inertes, como si estuvieran congelados.



Imagen 96. *La Rueda* (1919-1920), de Abel Gance

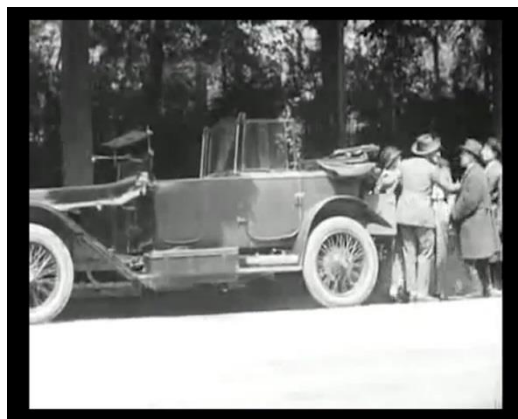


Imagen 97. *Paris qui dort* (1925), de René Clair

Jean Epstein también formó parte de este primer movimiento de cine avant-garde y a través de dos películas esenciales (*La caída de la casa Usher* y *Coeur fidèle*) y de su labor teórica y crítica se convierte en un cineasta esencial para el desarrollo del cine como un arte independiente. Como ya hemos comentado, un filme esencial será *La caída de la casa Usher* (1928). En esta película, inspirada en varios cuentos de Edgar Allan Poe, en la que colabora en el guión y como ayudante de dirección Luis Buñuel, se utilizan técnicas de rodaje y montaje que dotan al filme de un mayor valor poético. La otra película señalada, *Coeur fidèle* (1923), introduce una cotidiana historia de amor y violencia que surge entre una mujer explotada por el dueño de un bar y un trabajador del puerto. Se trata de un argumento que nos conduce a una situación en la que la mujer necesita escapar del trabajo y de su amante alcohólico. Estamos ante un guión que introduce un argumento sacado de la vida real, aunque recibe un tratamiento de ficción. En este sentido, podemos afirmar que este filme se ubica entre las obras encuadradas en el movimiento de cine impresionista, que se caracteriza por la búsqueda de un lenguaje artístico independiente y por huir de las puestas en escena teatralizadas. Debemos señalar que el propio Jean Epstein realiza una labor teórica que

reafirma los ejemplos que suponen sus obras cinematográficas. De esta forma, Epstein incide en sus escritos en la principal característica del cine en cuanto a su capacidad para captar el movimiento frente a lo estático del orden que domina la realidad. En el cine todo fluye como un líquido, es cambiante y variable según avanza el filme. También explora las posibilidades técnicas de la cámara de cine y del montaje, con el fin de captar la realidad y sus más importantes componentes: el tiempo y el espacio. Estos dos elementos son procesados para representar la velocidad propia de la vida en la década de los años veinte, pero también el inconsciente, pues Epstein estuvo muy influenciado por el surrealismo y otras vanguardias artísticas. Esto no quiere decir que, como los futuristas, Epstein parta de un movimiento artístico ajeno al cine para terminar realizando película. Por el contrario, Epstein siempre mantuvo la visión de un cine liberado de cualquier atadura, que sirviera para proyectar la subjetividad del cineasta en su propia creación.

El filme *El hundimiento de la casa Usher* (1928) recibe una importante influencia surrealista, de hecho Luis Buñuel participa en el guión de la película:

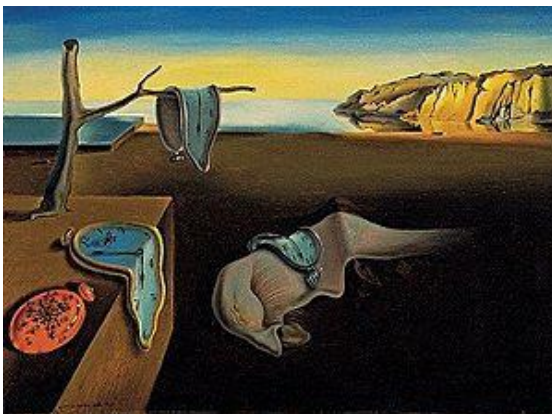


Imagen 98. *La persistencia de la memoria* (1931), de Salvador Dalí



Imagen 99. *El hundimiento de la casa Usher* (1928), de Jean Epstein

Los importantes nombres mencionados, pertenecientes al impresionismo cinematográfico, realizaron una labor crítica y teórica sobre el cine, de la que podríamos mostrar como ejemplo sus escritos sobre fotogenia y la relación que establecen entre este concepto y el movimiento, como característica esencial del cine. Louis Delluc utiliza la palabra fotogenia para referirse al elemento

específico del cine que atañe a su calidad artística. Distingue entre la fotogenia propia de la fotografía estática y la perteneciente al cine. Jean Epstein continúa el pensamiento de Delluc añadiendo más detalles respecto a su carácter formativo del cine, considerado éste como un nuevo arte. Huye de las definiciones habituales que el vocablo fotogenia estaba recibiendo en esos momentos, pues se asociaba a la belleza o un gusto por las cosas. Sin embargo, Epstein lo define como el conjunto estético que identifica el arte de la imagen en movimiento, y hace falta que el espectador haya visto el suficiente cine como para entender el valor de la fotogenia en el nuevo arte de la imagen en movimiento. Se establece definitivamente la diferencia entre la fotografía y el cine al reivindicar Epstein características estéticas distintas para el cine respecto de la fotografía. La fotogenia del cine es rítmica y en movimiento y, por lo tanto, puede captar con valor estético propio todos los elementos esenciales de la sociedad del momento, incluida la propia vida (Sánchez-Biosca, 1996, p. 72).

El crítico cinematográfico, escritor y periodista Léon Moussinac logra una mayor precisión a la hora de definir lo que es el arte de la imagen en movimiento o la idea de lo visual. Entre sus propuestas debemos destacar la asociación que hace música e imagen que dará como resultado un poema cinematográfico, que él denomina cinegráfico. Cuando la imagen en movimiento llegue a tener una cadencia perfecta, comparable a la conjunción que se produce entre ritmo y armonía en la música, entonces la imagen habrá llegado a su máxima excelencia y, de esta forma, no necesitará servirse de las aportaciones de otros artes. Según Moussinac, ésta será la especificidad propia del cine y para ello se sirve de distintas técnicas que conforman los elementos a través de los que se elabora el lenguaje de la imagen en movimiento: fundido, iris, primer plano, cache, flor, ralenti, acelerando, deformación, etc... Abel Gance consigue una conjugar estos elementos a la perfección, dotando a sus filmes de la cadencia rítmica perfecta. Este acabado perfecto se consigue a través del montaje, que supone dotar de narratividad al filme, pero también lograr un nivel superior de expresividad al obtener el lirismo al que se refería Epstein. Moussinac continúa utilizando el término fotogenia para definir la consecución de la poesía visual al captar los objetos o los

hombres y, según el teórico francés, sólo el cinematógrafo puede llegar a este nivel de exaltación de la imagen. La relación entre ritmo e imagen es para Abel Gance tan fundamental que llegará a afirmar que el cinematógrafo se define como música de la luz. Fernand Léger llegará a observar en el guión cinematográfico un mal en sí mismo debido a la pérdida de espontaneidad en la captación de la realidad y la teatralidad que supone ficcionar una secuencia que intenta imitar las vivencias que acontecen al individuo y a la sociedad diariamente. L'Herbier también defiende unos postulados semejantes que caracterizan esta primera vanguardia cinematográfica, y tendrá en los cine-clubs su refugio para proyectar los experimentos visuales realizados. En estos años también aparece la singular obra de Germaine Dulac que reivindica el montaje como pieza fundamental de la creación cinematográfica, y lo convierte en la herramienta fundamental para crear la poética que los anteriores autores reivindicaban. La polifacética Germaine Dulac, antes de introducirse en el cine, se interesó por la fotografía. De ahí pasó a realizar una importante labor teórica y crítica, además de dirigir sus propios filmes. En efecto, llevó a cabo muchos proyectos cinematográficos, que abarcan desde películas más comerciales, hasta filmes impresionistas (*La Souriante Madame Beudet*, 1922/1923) e incluso surrealistas (*La coquille et le clergyman*, 1928), pasando por noticiarios realizados para Pathé y Gaumont. Por lo tanto, también se sintió atraída por el cine documental. En cuanto a sus escritos, destaca sus consideraciones respecto la especificidad del cine y su independencia respecto a otros artes. La emancipación del cine reside, según Dulac, precisamente en el movimiento proyectado por el cine, en el ritmo, la verdad y captación de la realidad de la vida diaria del hombre. Es evidente que el cine surge de la revolución industrial y del desarrollo científico-tecnológico del momento, pero Dulac reclama la evolución del invento hacia el ámbito del arte. El cine debe dirigirse hacia la expresión del mundo subjetivo interior del director:

“Ésta es la verdad de la cinegrafía y su manifestación se producirá a través de la sinfonía visual, creadora de emociones no derivadas de la acción ni de los personajes, sino de la pura oposición, encadenamiento y sucesión de líneas” (p. 73).

Dulac llegará incluso a afirmar que su ideal de cine es un filme sin personajes y sin intriga, donde la imagen en movimiento tenga todo el protagonismo y nada distraiga al espectador del disfrute estético de la misma. La unión de planos se hará basándose en una armonía perfecta, para llegar a una especie de sinfonía visual basada en imágenes con una cadencia rítmica medida. Todas sus ideas sobre lo que debe ser el cine parten del movimiento y del ritmo del que depende. Estos dos elementos constituyen la base de la narrativa del cine. El director cinematográfico debe buscar una estética independiente que caracterice al cine frente al resto de artes y debe captar la vida tal cual es. Además, se debe buscar temas fílmicos que vayan más allá del hombre, como son la naturaleza o el mundo de los sueños. En este último aspecto queda clara la influencia que Dulac recibe del surrealismo. Como vemos, en muchos de las teorías de esta cineasta se observa la falta del conocimiento técnico que identifica con la poética, como ocurre con otros miembros del impresionismo cinematográfico francés (Sánchez-Biosca, 1996, p. 74).

Debemos hacer una breve reflexión sobre unos filmes que tienen una importante vinculación con el arte cubista y, sobre todo, con los primeros intentos de abstracción en pintura de Kandinsky y Mondrian. Nos referimos a los Absolute Filme, que puede traducirse como filmes absolutos o abstractos. Tenían como objetivo tratar de incluir elementos tan importantes en el cine como son el tiempo y el movimiento. De esta forma, se recoge la idea ya expuesta del llamado “ritmo visual”, como muestra de la perfecta unión entre ritmo e imagen en movimiento. La catalogación como obras cinematográficas de estos experimentos artísticos ha sido puesta en duda, para ser calificados como una prolongación de las investigaciones pictóricas llevadas a cabo en esta época. Las relaciones que se establecen entre las características propias que definen estas experiencias fílmicas, es decir, el tratamiento rítmico, volumétrico, colorístico y las indagaciones relativas a la figuración hacen dudar de las intenciones del creador a la hora de realizar una obra fílmica o pictórica. Más bien podríamos afirmar que se trata de experimentos collages que están a caballo entre ambas artes. Viking Eggeling será uno de los artistas que realizará filmes de carácter abstractos, con la intención de plasmar en un filme

las ideas del llamado cinema absoluto. Fue un artista polifacético sueco, que se interesó en un primer momento por el dadaísmo, más tarde por el constructivismo, para terminar evolucionando hacia la abstracción. En efecto, este inquieto artista estuvo vinculado en sus inicios al cubismo, después pasará por el dadaísmo que conoce en el *Cabaret Voltaire* en Zurich, más tarde su evolución le llevará a ser influenciado por los ideales socialistas en lo político y por el constructivismo en lo artístico. En estos momentos (1919) se une al grupo *Das Neue Leben* (Nueva Vida). Por último, se encaminará hacia el arte abstracto a principios de la década de los años veinte, momento en que se vincula con el grupo *Novembergruppe* (Grupo de Noviembre). Este conjunto de artistas nombra de esta forma a la agrupación, con el fin de conmemorar la revolución alemana que tuvo lugar en Alemania en noviembre 1918. A raíz del proceso revolucionario abierto en noviembre, terminó el sistema de gobierno monárquico que había regido el imperio alemán desde su creación en el siglo XIX. La revolución tuvo su continuación en el movimiento de los espartaquistas, que terminó de forma abrupta, dejando paso al periodo histórico alemán que se conoce como república de Weimar. El grupo *Novembergruppe* se constituyó en Berlín y estuvo formado por artistas procedentes de múltiples disciplinas artísticas o, incluso, que un mismo artista había realizado obras pictóricas, cinematográficas, diseño, tipografía, fotografía y arquitectura.

En el cine de vanguardia tanto Eggeling como Ruttmann asumen los postulados del arte de vanguardia, elaborando obras fílmicas que desarrollan la abstracción a la par que en las artes plásticas. A continuación indicamos ejemplos de este hecho a través de obras pictóricas de Kandinsky y Mondrian, respectivamente, y su paralelismo con la obra fílmica de Eggeling y Ruttmann:



Imagen 100. *Composición 8* (1923), de Vasili Kandinski



Imagen 101. *Sinfonía Diagonal* (1924), de Viking Eggeling



Imagen 102. *Composición con colores Planos* (1917), de Piet Mondrian

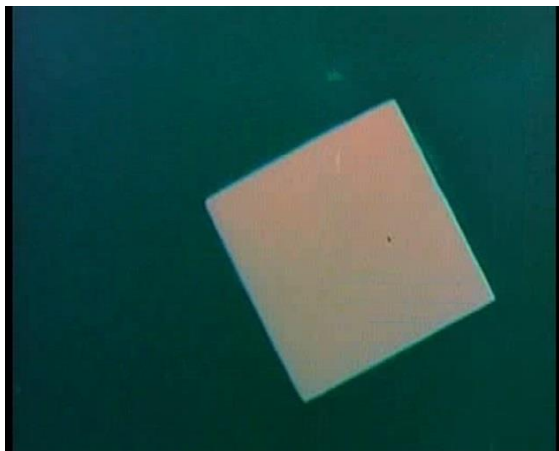


Imagen 103. *Opus I* (1921), de Walter Ruttmann

Además de Viking Eggeling a este grupo se une otro artista que ya hemos mencionado: Hans Richter. Se trata de un pintor, artista gráfico y cineasta, que desarrolló a la par que Eggeling, los experimentos cinematográficos basados en el ritmo como fundamento para estructurar el conjunto de imágenes que se van a suceder en el filme. La particularidad de la única obra cinematográfica que Eggeling consiguió terminar reside en que utilizará la imagen para construir figuras geométricas abstractas, en lo que se convirtió en la primera película experimental de animación: *Diagonalsymphonien*. Será muy influyente para el desarrollo del grafismo en los contenidos audiovisuales posteriores. Richter trabaja en una dirección similar a la de Eggeling, y será fundamental la aportación de este último para la realización de un filme de Richter que hemos considerado como perteneciente a la corriente de las *Sinfonías de Ciudades*: *Rennsynphonie* (Rennsynphonie, 1928). Se trata de un cortometraje que capta,

como su propio nombre indica, un día en las carreras de caballos. Es relevante como se interesa por el movimiento en sus múltiples facetas e incluso estableciendo analogías entre la caricia al pelaje de un caballo, y la mano que mesa los cabellos de uno de los asistentes a las carreras.

Es interesante establecer el paralelismo iconográfico entre una obra pictórica dedicada por George Grosz a la burguesía, con un halo evidente de decadencia, y un plano de *Rennsymphonie* (1928) de Hans Richter, donde también se puede observar a esta clase social durante el desarrollo de uno de sus diversiones más habituales:



Imagen 104. *Los mejores años de sus vidas* (1923), de George Grosz



Imagen 105. *Rennsymphonie* (1928), de Hans Richter

Las relaciones iconográficas establecidas entre la obra fílmica de Hans Richter y el ámbito de las artes plásticas pueden observarse también en el filme *Rhythmus 21* (1923), pues los grafismos animados nos recuerdan a la pintura neoplasticista de Piet Mondrian:

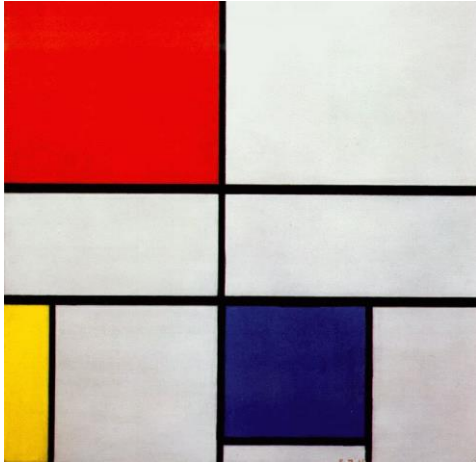


Imagen 106. *Composición C* (1935), de Piet Mondrian

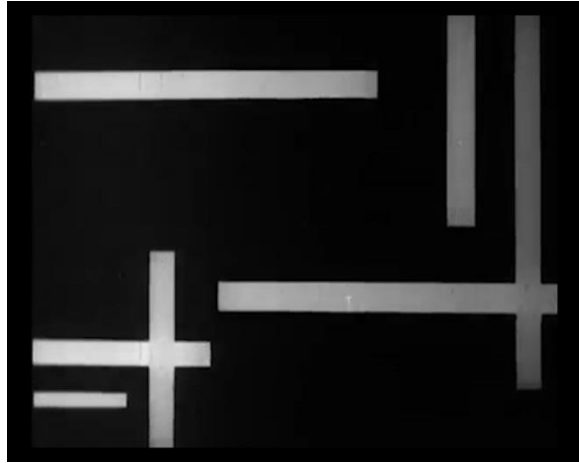


Imagen 107. *Rhythmus 21* (1923), de Hans Richter

4.3. La vanguardia artística de Berlín y el cine

4.3.1. Movimientos artísticos del primer tercio del siglo XX: Berlín ciudad internacional del arte

Durante los años que trascurren desde 1900 hasta 1933 Berlín se sitúa en el centro del panorama artístico internacional. Hasta el año del triunfo del nacional-socialismo alemán (1933), Berlín ofrece un ambiente adecuado para el desarrollo de los nuevos movimientos artísticos de vanguardia. El expresionismo tuvo en Berlín uno de sus centros más importantes a principios del siglo XX, que ya se había constituido como una de las ciudades más importantes para el desarrollo del modernismo alemán o Jugendstil, a finales del siglo XIX y principios del XX. Las iniciativas modernas, innovadoras y transgresoras tuvieron buena acogida en Berlín. El otro gran centro del arte de la época fue París. Sin embargo existen diferencias palpables, en este aspecto, entre ambas ciudades que Simón Marchán nos ofrece:

“Desde unas sucintas sugerencias sociológicas, no está de más resaltar la acogida diferente que lo moderno despierta en París y en Berlín. Es bien sabido que en la capital francesa, como trasluce la propia Exposición Universal de 1900, lo moderno, identificado con el arte postimpresionista que se reconoce heredero del impresionismo, encuentra una recepción limitada y para nada entusiasta. No es casual que sea excluido de un modo sistemático de los salones oficiales y acarree un fracaso social y económico, como bien dan a entender los testimonios de sus primeros marchantes, P. Durand-Ruel entre otros, y las cartas de los mismos artistas.

En Alemania no es menos cierto que los pintores académicos se oponen al arte nuevo o que incluso el propio emperador llega a terciar en las polémicas sobre el gusto a tildar sus obras de ser una *Freilichtmalerei* (Pintura al aire libre), siendo así que, en puridad, no es una pintura tan

libre ni suele ser realizada a la plena luz del día. A pesar de ello los artistas modernos, como puso el caso de Max Liebermann en Berlín, lograron muy pronto un gran reconocimiento social.

¿A qué se debía esta situación un tanto paradójica? Sospecho que, ante todo, a que la escena alemana en general y la berlinesa en particular alimentaban una enorme ambigüedad, si es que no desconocimiento, respecto a lo que entendían por arte moderno” (1989, pp. 17-18).

La falta de criterios claros a la hora de calificar el nuevo arte, es decir, esa ambigüedad sobre la que escribe Simón Marchán, la ausencia de prejuicios y la falta de una tradición artística hegemónica crearon un clima propicio para aceptar propuestas más innovadoras y modernas. No existía en Alemania una tradición artística tan continua como en Francia, como ya hemos mencionado. Por otra parte, Alemania se encuentra en un momento de avances económicos que conllevan un desarrollo cultural y artístico. Berlín se está convirtiendo en una metrópoli que requiere vida artística para ser reconocida a nivel internacional también por esta faceta. Por esta razón, las nuevas propuestas de las primeras vanguardias son acogidas con más interés que en otras grandes ciudades, para conseguir albergar movimientos artísticos que otorguen reconocimiento internacional a Berlín en los círculos artísticos más importantes del mundo.

Podemos citar como ejemplo lo que sucedió con el pintor noruego Edvard Munch, pintor que en los primeros años del siglo XX se consagra internacionalmente debido a las exposiciones que se celebraron en la Secesión de Berlín (1902), en Viena y Praga. Munch fue un pintor esencial para las jóvenes generaciones que en estos años comienzan a realizar pintura expresionista. Las obras de Munch, que más tomaron como referencia los pintores expresionistas, se encontraban en Berlín entre 1900 y 1908.

La actividad de la Secesión berlinesa continuó difundiendo las nuevas propuestas de los artistas que necesitaban de lugares donde exponer sus obras. Entre estos pintores podemos citar nombres tan importantes como Kandinsky o Paul Klee. Simón Marchán nos relata la importancia de la

exposición XVI, organizada por la Secesión berlinesa y que destacó por los participantes, entre los que se encontraban los nombres ya citados, además de Beckmann, Lyonel Feininger y algunos de los componentes del grupo El Puesto. Esta exposición supuso la primera vez que los artistas expresionistas alemanes daban a conocer su obra en Berlín:

“En paralelo, el liberalismo de la Secesión berlinesa continúa promoviendo importantes exposiciones, favoreciendo de este modo a todo lo que tiene que ver con los valores nuevos. A resultas de ello, ya en la exposición XVI, celebrada en diciembre de 1908 están representados artistas jóvenes y casi desconocidos como Beckmann, Lyonel Feininger, W. Kandinsky, Paul Klee o los miembros del grupo El Puesto: E. L. Kirchner, E. Heckel, M. Pechstein, K. Schmidt-Rottluff o artistas berlineses, como César Klein y Georg Tappert” (Marchán, 1989, pp. 20-21).

Un miembro de la Secesión berlinesa que centró su trabajo en la ciudad de Berlín y sus habitantes fue Hans Baluschek. Algunos ejemplos de obras urbanas de este pintor fueron:

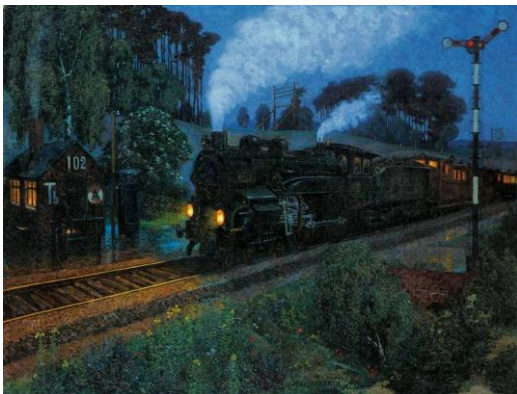


Imagen 108. *El expreso llega* (1909)



Imagen 109. *Estación de tren de la gran ciudad* (1904)



Imagen 110. Estación de tren (1929)



Imagen 111. Calle del orfanato, Berlín (1927)



Imagen 112. Ciudad de trabajadores (1920)



Imagen 113. Lluvia (1917)

El estudio de los movimientos artísticos que tienen lugar en Berlín, supone entender el arte a nivel global, ya que al convertirse en un centro internacional del arte, allí se desarrollarán los más importantes estilos artísticos de principios del siglo XX. En ocasiones se inician en Berlín y otras veces, sus creadores se trasladan a esta ciudad para potenciar su difusión. Aún así el arte que se realiza en Berlín tendrá algunas particularidades que trataremos de explicar.

Debemos hacer mención de la atracción que Berlín empezaba a ejercer entre los artistas del norte y este europeo, como ya hemos mencionado. Berlín se estaba convirtiendo en la gran ciudad a la que se dirigían los artistas del Imperio Ruso, de Polonia, de Noruega o Suecia. Si París era la gran capital del arte de Europa occidental, Berlín comenzaba a ser polo de atracción para muchos artistas de las zonas mencionadas. Sin embargo, en estos primeros años otras ciudades de centroeuropa también competían con Berlín por la hegemonía artística. Viena, Munich, Colonia, Hannover y Praga albergaban importantes colonias de artistas. Poco a poco Berlín alcanzará la posición de gran capital artística de la esta zona europea, pero la hegemonía no llegará hasta después de la I Guerra Mundial.

El primer gran grupo artístico que se instala en Berlín fueron los expresionistas a principios del siglo XX. Hacia 1905 en París comienza a declinar el simbolismo y en la exposición del Salón de Otoño, los pintores fauvistas con Matisse a la cabeza, comenzaban a tomar protagonismo. Mientras, en Berlín el interés crece por los nuevos movimientos artísticos y en Dresde unos estudiantes crean el primer grupo de vanguardia en Alemania: *El Puente*. En la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Dresde, un grupo de estudiantes muestran más interés por la pintura que por el dibujo técnico. Este grupo de estudiantes comenzarían a ser conocidos como *El Puente*. Sus miembros, inicialmente, fueron: Kirchner, Fritz Bleyl, Erick Heckel y Kart Schmidt-Rottluff. Más tarde se unirán nombres tan importantes como Emil Nolde, Max Pechstein y Otto Mueller. Tienen como principales referentes las obras de Munch, sobre todo, y de Van Gogh. Otras influencias que incorporan son las procedentes de culturas anticlásicas, es decir, la escultura oceánica y africana. También sienten interés por las artes populares. Al principio toman como principales temas lo primitivo e ingenuo, los paraísos perdidos, naturalezas vírgenes y la protohistoria humana. Pintan el Mar del Norte en diferentes lugares. Sin embargo, con esta labor ponen de relieve los conflictos entre la naturaleza y la civilización, la cultura primitiva y la contemporánea. Estas tensiones les hacen abandonar estos temas y trasladarse a la gran ciudad, Berlín, donde podrán conocer de primera mano los resortes que crean la cultura contemporánea.

Simón Marchán describe de la siguiente forma este traslado a la ciudad de Berlín:

“los expresionistas de Dresde ponen a prueba por primera vez en Alemania las tensiones, inherentes a nuestra propia modernidad entre la naturaleza y la cultura, trasmutada en la estética del artificio y, sobre todo, de la ciudad. El desencadenante de todo ello es, tal vez, su propio traslado a la gran ciudad.

En efecto, en Berlín comienza respirarse por estos años una atmósfera particular que beneficia el desarrollo de lo moderno y pronto es reconocida como una metrópoli idónea para el carácter nómada y errante del arte de nuestro siglo. Los artistas de El Puente, como tantos otros, sienten por ello mismo su atractivo, toman contacto con ella o acaban por trasladarse a la misma. Así Nolde, que la había visitado por primera vez en 1901, se relaciona en 1906 con Munch y, tras muchas idas y venidas, se establece en 1911 en ella de un modo casi definitivo. Por su parte, O. Müller se instala en Berlín en 1908, trabando una gran amistad con el escultor expresionista W. Lehmbruck. Y ese mismo año lo hace también Pechstein. A su vez, Kekel realiza en 1908 una primera visita a su amigo Pechstein y acaba por trasladarse a la ciudad dos años después ocupando el taller que le presta Müller. Kirchner hace el primer viaje a Berlín en 1909, acepta en 1910 la oferta de Pechstein para pintar en su taller y, al igual que K. Schmidt-Rottluff, se establece definitivamente en la misma el año siguiente” (Marchán, 1989, pp. 21-22).

El expresionismo es un estilo que está lleno de tensiones reflejadas en la pintura. Estas mismas tensiones se pueden ver reflejadas en la misma ciudad de Berlín durante las dos primeras décadas del siglo XX. El expresionismo fue calificado como un movimiento que reaccionaba contra los naturalismos, el impresionismo y el postimpresionismo del siglo XIX. Pero como nos indica Marchán refiriéndose a Herwarth Walden, editor de la revista *Der Sturm*, el expresionismo estaría unido a las tendencias progresistas del momento, es decir, al cubismo, al futurismo y al arte abstracto. Se trata de un movimiento

que sí tiene una localización temporal histórica en el arte alemán, sin embargo tampoco se puede restringir su práctica a un grupo, movimiento o escuela. Se podría limitar su localización geográfica a Alemania y, sobre todo, a Berlín, pero sus formas de expresión artística son múltiples: las artes plásticas estarían unidas a la literatura, la música o la arquitectura. La tradición romántica, junto con la modernidad, sirven de base para expandir una sensibilidad especial que conforma el expresionismo, porque estamos no sólo ante una forma de exigencia estética sino ante una manera de entender el mundo. Los expresionistas tienen una nueva visión existencial que parte de la misma raíz del pensamiento, la filosofía vitalista, la teología de la *Einfühlung*, la obra de Nietzsche y otros autores como R. Vischer, Th. Lipps o W. Worringer. Se trata de una nueva forma de entender el arte y la vida.

Otra de las tensiones que podemos observar en la pintura de los expresionistas reside en la visión de la ciudad que los artistas de este estilo demostraban. Si podemos denominar a las obras con esta temática como expresionismo urbano, también podemos afirmar que esta temática, generalmente, oscila entre la fascinación por la ciudad y la captación de los aspectos negativos de la metrópoli. Estamos en unos años cruciales para la ciudad de Berlín, pues comienza a convertirse en la gran ciudad metropolitana que las altas jerarquías del Imperio guillermino desean. Se trata de potenciar esta imagen de ciudad capital de un Imperio, cuya influencia trasciende sus fronteras. Por esta razón se busca que los artistas reflejen esta imagen de Berlín en sus obras. La principal ciudad del país, en este caso Berlín, se promueve como símbolo del poder del país y orgullo de sus habitantes, hecho que se intensifica en las décadas anteriores a la Primera Guerra Mundial. Los artistas quedan fascinados por la ciudad, su arquitectura, su estilo de vida, la oferta cultural y de ocio que surge en ella, etc... La metrópoli se erige como primer centro cultural del país, lo que atrae a los pintores que quieren integrarse en los círculos culturales de vanguardia. En el caso de Berlín, se intentará potenciar su capitalidad tras la unión alemana en 1871 a través del Imperio alemán, cuyo nexo de unión será Prusia. A mediados del siglo XIX no se podía identificar claramente una ciudad que tuviese más importancia que el resto en el territorio

alemán. Sin embargo, tras la unificación, el gobierno prusiano quiere convertir a Berlín en la gran capital del Imperio, con el fin de situarla por encima del resto de ciudades de los estados alemanes, de forma que se conozca cuál es la ciudad que alberga el centro de poder más importante del país.³⁸

En estos años de la segunda década del siglo XX parece existir un interés general del arte por la ciudad. Prueba de ello será el activismo literario del escritor expresionista alemán Ludwig Meidner, quien escribe *Instrucciones para pintar la gran ciudad* en 1914 (ver anexo documental). En cuanto a la temática sobre la ciudad que realizan estos artistas parece seguir los postulados del filósofo y sociólogo Georg Simmel y su concepto de la “vida nerviosa”. Consiste en una especie de sensación que experimentan los habitantes de la ciudad, debido a la rapidez de los cambios en la vida cotidiana. Para el autor el urbanita residente en la metrópoli contemporánea parece vivir permanentemente excitado o en constante actividad desde el amanecer de cada nuevo día (1988, pp. 153-175). Tomando como referencia las ideas de Simmel, Marchán expone cómo los expresionistas quedan fascinados por la ciudad de Berlín durante la primera década del siglo XX:

“Pareciera como si en un clima tan berlinés se reconocieran de pronto herederos del nerviosismo que teorizara el sociólogo y esteta G. Simmel en *Las grandes ciudades y la vida del espíritu* (1903) y fueron pacientes de la intensificación de la vida nerviosa que sacude a toda la cultura urbana del periodo. En consecuencia, la propia pintura comienza a sentirse atraída por la gama variada de la belleza metropolitana, la cual tanto será interpretada a partir de las sensaciones cromáticas desinhibidas y subjetivas, propias de la “cultura de los ojos” expresionista, que genera la gran ciudad, como desde aquellas otras

³⁸ La ciudad será un tema recurrente para los artistas que pintarán sus calles, o crearán nuevos proyectos de desarrollo urbano para una ciudad en continua expansión. Simón Marchán describe estos hechos en relación con el movimiento expresionista de la siguiente forma: “En la *Belleza de la metrópoli* (1908) el arquitecto A. Endell invitaba a los pintores alemanes a emular a los franceses en la pintura de la gran ciudad, en la confianza de que Berlín, al igual que sucediera con el París de los impresionistas, deparaba bellezas inagotables por desvelar, un milagro de belleza y poesía. No en vano, hacia 1910, la capital había alcanzado una población de más de tres millones y medio de habitantes, pasando a ser considerada con razón una de las grandes metrópolis europeas.” (Marchán, 1989, p. 29)

formas distorsionadas y dinámicas de la poética espacial cubista y futurista” (1989, p. 29).

Explicando más en profundidad el concepto del acrecentamiento de la vida nerviosa en el individuo y este será el fundamento psicológico sobre el que se alza el diferente tipo de individualidades urbanitas. Partimos de la premisa que indica la calificación respecto al hombre como ser de diferencias, esto es, su conciencia está conformada y estimulada por la impresión del momento y la impresión precedente. La impresión precedente parece consumir menos conciencia que la del momento. El rápido agolpamiento de imágenes cambiantes. La gran ciudad crea este tipo de condiciones psicológicas, ya que aspectos tan comunes como la multiplicidad de los tipos de vida que se pueden desarrollar produce en los fundamentos sensoriales de la vida anímica y en la propia conciencia una profunda diferencia entre la vida en la pequeña ciudad y el campo, con un ritmo que nos hace percibir sensorialmente la vida con un fluir más lento, más regular y más habitual.

La ciudad proporciona un estilo de vida acelerado que no se había dado hasta este momento en la historia de la civilización. Berlín es un ejemplo de urbe que ofrece el ritmo de vida propio de la sociedad occidental del siglo XX. La vida en la gran ciudad fascina por contener todos los elementos propios de la civilización occidental. En ella se forja el desarrollo económico, los acontecimientos políticos, los avances tecnológicos y culturales y, en definitiva, se convierten en centros neurálgicos de los países a los que pertenecen. La sociedad de las ciudades llega a su culminación. Una prueba de este hecho la encontramos en el cambio de residencia de la población de los países más desarrollados del momento. Las poblaciones de Alemania, Reino Unido o Francia pasan de residir fundamentalmente en el ámbito rural para habitar las grandes ciudades, donde se concentra la mayor parte de los habitantes de un país. Se trata de un proceso que se inició a finales del siglo XVIII en Inglaterra y que culmina en estas primeras décadas del siglo XX. La vida artística alemana se concentra en Berlín, siguiendo este proceso migratorio:

“Los artistas en Berlín descubren la gran ciudad y ésta se perfila como un hilo conductor que se filtra en los diversos ismos y se prolonga durante los años veinte. Ahora bien, una vez asumida su fascinación, es frecuente tropezar con una ambivalencia recurrente. Mientras que algunos, como el propio Endell, K. Hiller o Th. Däubler, no pueden contener su entusiasmo y transfiguran sus aspectos más negativos en algo fascinante, en una misteriosa efervescencia que baña a su lírica, otros, como los poetas crepusculares, se sienten fatalmente cautivados por los lados oscuros en los que anida la fealdad; se empeñan en desvelar también las disonancias o la desolación. La pintura, por su parte, alimenta asimismo este sentir ambivalente, ya que si, por un lado, Kirchner se entrega a la seducción, L. Meidner, Steinhardt, Grosz o, posteriormente, el dadaísmo y algunos pintores de la nueva objetividad, se encargan de escarbar en los aspectos negativos” (p. 29).

La ciudad captada como objeto artístico en obras de arte se extiende a lo largo de los años veinte. La temática centrada en la ciudad tendrá distintos puntos de vista a la hora de recogerla en una obra artística. De esta forma, existen artistas que plasman la fascinación por la ciudad, por ejemplo Kirchner pinta las calles de la ciudad con la burguesía ociosa como protagonista, los escaparates de las avenidas donde se concentra el comercio, las modernas redes de transporte urbano y, en general la vida mundana berlinesa en obras como: *Escena callejera berlinesa*, *Postdamer Platz* o *Friedrichstrasse Berlín*. Los pintores citados por Marchán tendrán una visión más escéptica respecto a las ventajas de la ciudad o serán, incluso, más bien negativos en su forma de reflejar la ciudad. Esto ocurre, sobre todo, tras el final de la I Guerra Mundial y la conmoción que supuso este conflicto, que provocó el rechazo a una civilización, que ya habitaba mayoritariamente las ciudades y estaba entregada al desarrollo tecnológico e industrial. Esta sociedad urbana, basada en el imperialismo económico, en la conquista de colonias y nuevos mercados había llevado a la Gran Guerra. Los dadaístas intensifican sus críticas a la ciudad banalizando y desmitificando a la sociedad urbana y, en el caso, del Dadaísmo berlinés será muy evidentes sus intenciones políticas. Esta crítica a la ciudad se mantendrá durante la segunda mitad de los años veinte con el estilo nueva

objetividad, aunque la crítica pierde parte de los criterios más revolucionarios del Dadaísmo y se dirige más a intentar mejorar las ciudades en un clima de mayor optimismo y orgullo por las grandes metrópolis y, en el caso particular de Berlín, volverá a ser la ciudad representativa del nuevo Régimen alemán: la República de Weimar.

Las obras pictóricas que hemos escogido reflejan los medios de transporte que tanto interesan a Ruttmann y los ciudadanos en las calles pintadas por Kirchner; las abigarradas calles y la vida nocturna de Berlín en las obras de Meidner; las caóticas avenidas que Grosz refleja en sus obra y sus geométricas composiciones arquitectónicas vinculadas con la Nueva Objetividad y la Bauhaus; los ambientes berlineses y las calles que retrata Otto Dix en su famosa obra *Metrópolis* (1927-1928), realizada al mismo tiempo que la película de Ruttmann y, por último, en la *Escena de calle en Berlín* (1921) de Nikolaus Braun, donde queda reflejada una avenida de la ciudad. De nuevo aparece el tema de los transportes urbanos y las infraestructuras de la ciudad, ya que podemos apreciar un puente sobre la ciudad que cruza la vía pública.

Las obras pictóricas, que reflejan Berlín con una intención similar a la que impulsó a Ruttmann a captar la ciudad y sus calles, son los que detallamos a continuación.

Empezaremos refiriéndonos a las obras expresionistas que tienen como objeto artístico la ciudad de Berlín. Kirchner es uno de los mejores representantes de esta pintura urbana:

“Kirchner es considerado con justicia el gran pintor de las escenas de la calle de Berlín. En las composiciones colorísticas y dramáticas que ejecuta entre 1913 y 1915 es el artista que mejor plasma la fascinación por la belleza y la poesía fantástica que anida en las imágenes, ensoñaciones y angustias del gran Berlín. *La escena de calle en Berlín* (1913, Brücke-Museum, Berlín), *La calle* (1913, MOMA, Nueva York), *La calle de Friedrich, Berlín* (1914, Staatsgalerie, Stuttgart) o la *Plaza de*

Potsdam, Berlín (1914, Nationalgalerie, Berlín) son otros tantos émulos de la nueva cultura cromática y dinámica que se propaga por la calle como nervio de la gran ciudad, confiriendo a esta la animación de un ser viviente a través de las siluetas evanescentes y distorsionadas de sus personajes femeninos. La propia lección de los motivos: la mujer, la moda, el maquillaje, sintonizan por otra parte con toda una tradición de lo moderno que se remonta a las figuras ya analizadas magistralmente por el propio Baudelaire” (Marchán, 1989, pp. 29-30).

Por lo tanto Kirchner es uno de los primeros pintores del expresionismo interesado en las escenas callejeras. La película *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* guarda relaciones iconográficas con algunas de estas obras o, incluso, con otras como *Hallesches Tor, Berlín* (1913).



Imagen 114. La escena de calle en Berlín (1913)



Imagen 115. La calle de Friedrich, Berlín (1914)



Imagen 116. Plaza de Potsdam, Berlín (1914)



Imagen 117. Hallesches Tor, Berlín (1913)



Imagen 118. Plaza de la Belle-Alliance (1914)



Imagen 119. Puerta de Brandenburgo (1929)

Por otra parte, debemos hacer referencia a la otra tendencia que representa a los pintores que tienen una visión más negativa de la ciudad dentro del expresionismo. Meidner realiza una exposición en Berlín durante el año de 1912. Se trata de un pintor muy vinculado al Activismo literario, estilo donde se fraguó esta visión negativa de la metrópoli. Realiza obras que parecen evocar lo más terrible de la ciudad. En ocasiones parece presentarnos pesadillas, que se caracterizan por deformaciones y figuras desintegradas. Los ritmos febriles de los habitantes es otra de los aspectos que llaman la atención en sus obras y que se relaciona con lo que más tarde pinta Grosz y, también, con la película

Berlín, sinfonía de una gran ciudad. Marchán confirma estas afirmaciones y apunta otras interesantes características de la obra de Meidner:

“En una serie de vistas urbanas, realizadas entre 1912 y 1920, cuyo título es *Paisajes apocalípticos*, el trámite pictórico de la gran ciudad se balancea entre la seducción y las pesadillas angustiosas. Los ritmos, el dinamismo, la agitación febril, las deformaciones y desintegraciones de las formas, los grandes contrastes cromáticos, los motivos sacudidos por los efectos de un seísmo psíquico, todo se confabula para propiciar un clima de intensidad desusada, de exasperación pasional, que, en ocasiones, parece anteponerse a las propias calidades pictóricas” (p. 30).

En esta época existen una serie de obras literarias, pertenecientes al ya mencionado Activismo literario, de un estilo similar al de Meidner como son el poema *Fin del mundo* (1911), del activista Van Hoddís, con que se abre el crepúsculo de la humanidad (1911). Se trata de una antología editada por K. Pinthus e ilustrada por el propio Meidner. También son imágenes que tienen que ver con la masificada y febril ciudad presentada por Walter Ruttmann en su película:

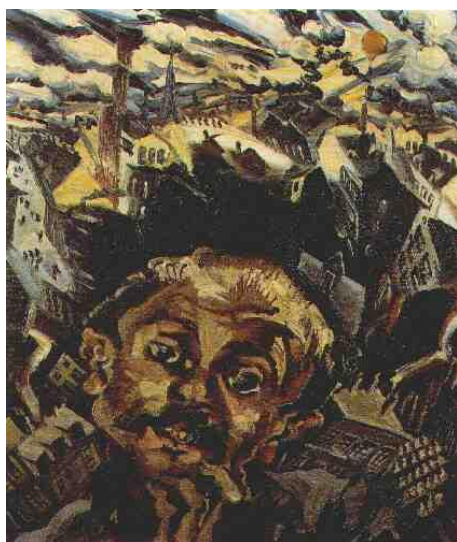


Imagen 120. *Yo y la ciudad* (1913)



Imagen 121. *Berlín* (1913)

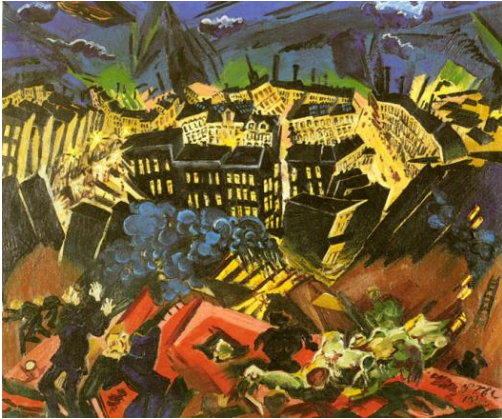


Imagen 122. *La ciudad en llamas* (1913)



Imagen 123. *Ciudad apocalíptica* (1913)

Otro artista situado en el expresionismo y que realiza escenas urbanas de Berlín fue Jacob Steinhardt, que estudió en la Escuela de Arte de Berlín y estuvo muy vinculado a la ciudad, participando en la Nueva Secesión. Debemos señalar su obra *La ciudad* de 1913. Se trata de una obra que refleja la ciudad abigarrada llena de luces artificiales por la noche. La ciudad sigue desarrollando su actividad por la noche, pero la vida nocturna no es igual que la que se produce por el día. El ocio y la diversión ocupan las calles de Berlín con acelerado ritmo como en la película *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*. La visión de Steinhardt tiene más que ver con la negatividad de Meidner que con los paisajes urbanos de Kirchner.

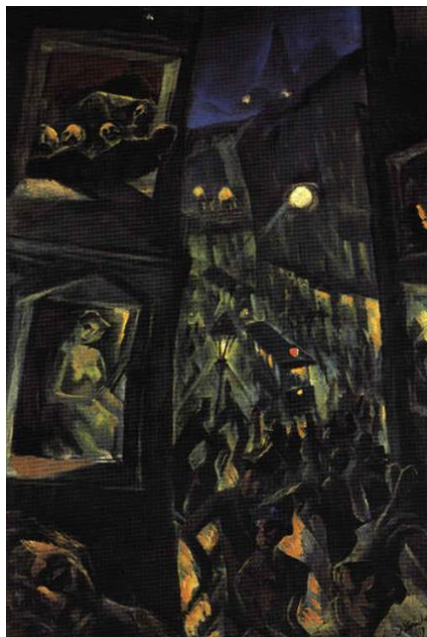


Imagen 124. *La ciudad* (1913)

Algunos de los grandes pintores del post-expresionismo o Nueva Objetividad comenzaron a pintar durante el expresionismo, asimilaron el Dadá y evolucionaron hasta la Nueva Objetividad. Podemos encontrar características de todos estos estilos en sus obras. Comenzaremos con un pintor que representó en sus obras la temática de la urbe en repetidas ocasiones: George Grosz. A continuación expondremos algunas obras que ilustran esta temática y que se encuentran relacionadas con la película que nos ocupa en cuanto a su iconografía.

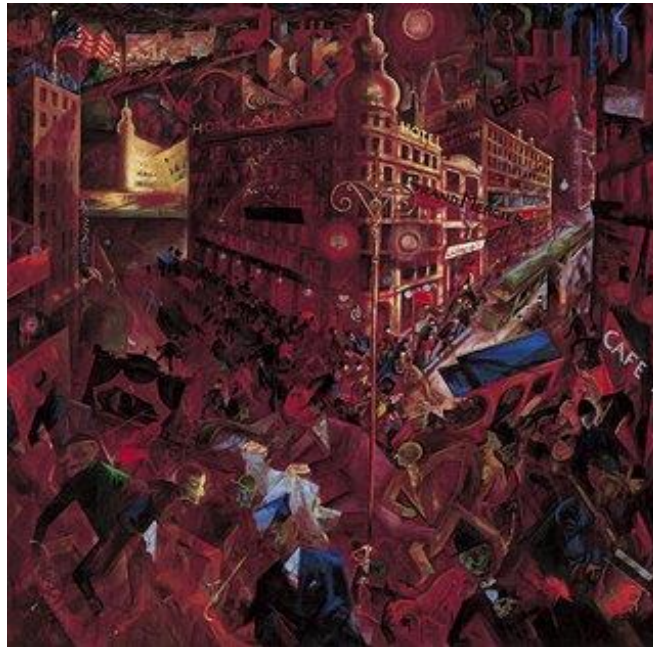


Imagen 125. *Metrópolis* (1916-17)

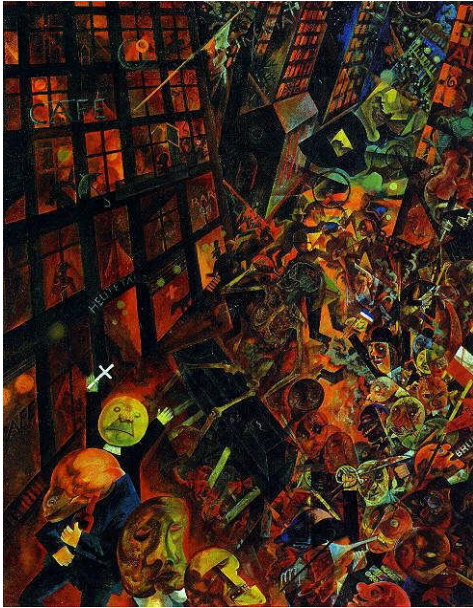


Imagen 126. *Dedicatoria a Oskar Panizza* (1917-18)



Imagen 127. *La calle* (1915)

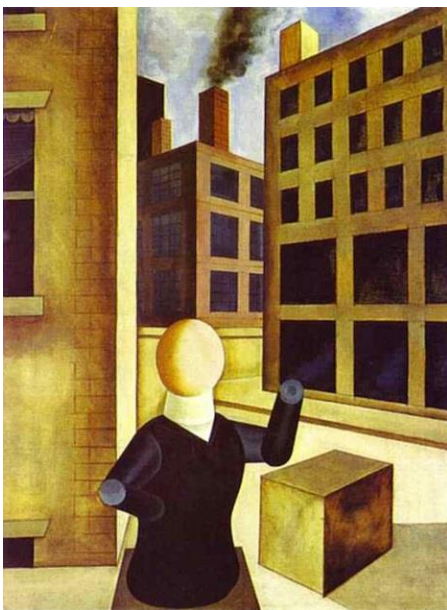


Imagen 128. *Sin título* (1920)



Imagen 129. *República de los autómatas* (1920)



Imagen 130. *Metrópolis* (1917)
Berlín, vida nocturna a
principios de 1900



Imagen 131. *Escena de calle* (1925)

Otro pintor de la Nueva Objetividad fue Max Beckmann, quien después del impacto que supuso para él la I Guerra Mundial, donde sufrió una importante crisis nerviosa, evolucionó hacia la Nueva Objetividad a partir de un realismo expresionista con un sentido duro y formas torturadas. Debemos destacar las siguientes obras que incluyen la temática de la urbe en la serie de obras que tituló *El Infierno* (1919):



Imagen 132. *La calle*



Imagen 133. *El camino para casa*



Imagen 134. *La noche*



Imagen 135. *Los últimos*

Otto Dix también pintó la gran ciudad desde una perspectiva muy particular. Fue otro pintor conmocionado por la I Guerra Mundial. Parte del expresionismo en el grupo Blaue Reiter y después de la Gran Guerra queda vinculado a la Nueva Objetividad. Se trata de un pintor que destaca por realizar figuras grotescas y desfiguradas, creando un mundo iconográfico muy particular. Aquí recogemos el siguiente ejemplo:



Imagen 136. *Tríptico Metrópolis* (1927-1928)

Por último citaremos al pintor Nikolaus Braun, perteneciente a la Nueva Objetividad realiza una interesante pintura que muestra las masificadas calles de Berlín, el comercio, los transportes con un trazo grueso en el dibujo y uso de

una amplia gama de colores. Es digno de destacarse la curiosa manera de presentar los edificios de viviendas que carecen del muro exterior y se puede observar las escenas del interior de los edificios.



Imagen 137. *Escena de calle en Berlín* (1921)

Walter Ruttmann en su película *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* representa una imagen de la metrópoli cercana a la que nos ofrecen pintores como Grosz. Su visión es crítica y así lo percibimos en algunos planos en los que podemos observar la masificación o los acelerados ritmos de vida de una ciudad en continuo movimiento. También se podría relacionar la película con lo que ya hemos mencionado respecto al concepto de vida nerviosa de Simmel. Pero también la película muestra fascinación por la urbe, por sus calles, sus transportes, por la cultura, el ocio, etc...

Si Ivens en su filme *El Puente* (1928) ofrecía una visión de esta obra de ingeniería ubicada en Róterdam, compuesta por multitud de detalles desde muy diversas angulaciones, en planos que al captar el tema fílmico con tal minuciosidad, acaba convirtiéndolo en un elemento irreal, Ruttmann en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* realiza planos donde las líneas inciertas y ondulantes de los temas fílmicos se fusionan y proyectan para ofrecer al espectador una visión subjetiva de la metrópoli. En el filme de Ivens se ofrecen imágenes que retienen las impresiones de la ciudad, en cambio Ruttmann capta la ciudad asimilando sus calles, sus gentes, sus medios de transporte, etc... para terminar construyendo una obra que proyecta cómo percibe Ruttmann la metrópoli, es decir, lo que podríamos denominar sus paisajes interiores. La diferencia estriba, por tanto, en un estilo más cercano al

impresionismo en el caso de Ivens, donde trata de reflejarse en el negativo la primera impresión natural obtenida de la realidad. Por el contrario, Ruttmann adopta una influencia más expresionista, pues no se limita a rodar los paisajes urbanos reales, sino que además tiene la intención de proyectar hacia el exterior su subjetividad, construyendo una ciudad que pertenece a la visión singular del propio director alemán (Balázs, 1972, pp. 146-147).



Imagen 138. *El Puente* (1928)



Imagen 139. *El Puente* (1928)



Imagen 140. *El Puente* (1928)



Imagen 141. *El Puente* (1928)



Imagen 142. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)



Imagen 143. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)



Imagen 144. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)



Imagen 145. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

El dadaísmo fue otro de los importantes estilos que tuvieron un fuerte desarrollo en la ciudad de Berlín. Este estilo que nació oficialmente en Zurich en 1916 con el nombre de Dada, como afirma Georges Hugnet (1971, pp. 14-17), una año después se empezó a extender por Berlín, tras el regreso de Richard Huelsenbeck a la ciudad después de su huida de Alemania para evitar el reclutamiento y envío a la Gran Guerra. Se traslada a Zurich, donde convive una extraña comunidad de exilados, desertores de la I Guerra Mundial y artistas que ya han abandonado el expresionismo y pretenden hacer otro tipo de arte. En 1917 Huelsenbeck regresa a Berlín y comienza a difundir el nuevo estilo que se ha estado fraguando en Zurich. Tres serán los principales centros dadaístas en un primer momento de desarrollo: el Cabaret Voltaire en Zurich, Tristan Tzara y el grupo de París y el Club Dadá de Berlín, que iniciado e impulsado por Huelsenbeck adopta una posición más política que los otros dos

focos dadaístas. El propio Huelsenbeck explica de la siguiente forma la iniciación del movimiento Dadá en Berlín:

“El expresionismo, encontrado en el extranjero y convertido en Alemania conforme a la manera popular en una bucólica opulencia con la expectativa de una buena jubilación, ya no tiene nada que ver con los anhelos de personas activas. Los firmantes de este documento se han reunido bajo la consigna de lucha ¡Dadá! Para propagar un arte del que esperan la realización de nuevos ideales. Aquí se ve claramente la diferencia con la concepción tzarariana. Mientras Tzara seguía escribiendo *Dada ne signifie rien*, en Alemania ya había perdido su carácter de la *l'art pour l'art* en el primer ataque. En vez de continuar haciendo arte, Dadá se buscó un enemigo situándose en oposición directa al arte abstracto. Ponía el acento en el movimiento, en la lucha. Pero todavía nos faltaba un programa de acción, teníamos que decir claramente qué era lo que nuestro dadaísmo quería. Entre Raoul Hausmann y yo redactamos el programa. Al mismo tiempo adoptamos con plena conciencia una posición política” (2000, p. 41).

Por lo tanto, en el foco dadaísta berlinés se unen un contenido fuertemente politizado y la revolución cultural, que atañen a los mismos cimientos de la filosofía, la ciencia y el arte, propia del dadaísmo. Rosenberger, escritor de la introducción del libro *En Avant Dada: El Club Dada de Berlín* y traductor del mismo al castellano, así lo afirma:

“Sigmund Freud ya llevaba unos cuantos años demostrando que lo visible no era necesariamente lo real, el Zarathustra de Nietzsche ya había cantado las glorias del superhombre enemigo de las masas y de la barbarie de la civilización. En el arte y la literatura se habían sucedido, en los años precedentes a la guerra una serie de nuevas tendencias como el cubismo y el expresionismo que a su vez expresaban la profunda crisis de las culturas occidentales y la búsqueda de nuevas formas de expresión” (p. 8).

Pronto utilizarán los medios de comunicación para difundir sus postulados. Revistas como *Die Neue Strasse* (La nueva calle), fundada por Franz Jung en 1915 o *Die neue Jugend* (La nueva juventud) servirán a Huelsenbeck para dar a conocer el dadaísmo.

En cuanto a otras características que definen el movimiento dadaísta de Berlín, podemos citar el espíritu crítico respecto al expresionismo. Con ello se pretendía realizar una revolución cultural que rompiera con la cultura considerada como clásica en Alemania:

“En el debate artístico más interno, el dadaísmo se mofa del complejo de la “necesidad interior”, esto es de la tesis central del pensamiento de Kandinsky y los expresionistas de *Der Sturm*. Si el expresionismo se había convertido en un hecho nacional, en el último mozo de recados del ideal formativo clásico, en expresión de R. Hausmann, el ataque al mismo afectaba a todo el espíritu de la cultura alemana. A pesar de esta reacción contra él, los dadaístas, particularmente Grosz, nunca podrán sustraerse a su sombra, ya que, bajo diversos ropajes, continuará cerniéndose sobre el arte berlinés. A ello se debe que sea tan arduo deslindar unas fronteras formales que se borran a menudo y se intercambian. No debe, pues, extrañarnos contemplar a un Grosz, en el apogeo del dadaísmo, recurriendo a las técnicas expresionistas” (Marchán Fiz, 1989, p. 35).

Los propios miembros del club Dadá de Berlín siempre mantendrán una cierta conexión con el expresionismo, pues la mayoría de ellos se habían formado en el expresionismo.

Las críticas contra la historia cultural romántica y expresionista alemana fueron asumidas por representantes políticos como Ebert, primer presidente de la República de Weimar. La cultura alemana y su defensa a ultranza anterior a la guerra, propia del nacionalismo que inundaba Alemania y, en general, Europa termina con la Paz de Versalles en 1919 y abrirá un debate muy interesante

sobre lo que Marchán denomina la herencia cultural. De esta forma, surge una corriente que rechaza toda la cultura anterior a la Primera Guerra Mundial por considerarla nacionalista y haber contribuido a la escalada imperialista que llevó al conflicto bélico. Por lo tanto, artistas como Heartfield y Grosz rompen con el arte anterior, considerando que debe imponerse un nuevo orden político, social, económico, cultural y artístico que supongo una superación de todo lo anterior. Grupos artísticos como el dadaísmo, los neoexpresionistas minusvaloraban las obras artísticas y los movimientos culturales históricos, como ya hicieron los artistas futuristas antes de la Primera Guerra Mundial. La reflexiones teóricas de estos últimos tendrán gran influencia en los movimientos artísticos de los años veinte. Kokoschka, por el contrario, defenderá las obras artísticas heredadas del pasado histórico.³⁹

Los aspectos estéticos de este movimiento y su relación con la ciudad de Berlín se caracterizan por la realización de montajes visuales. Realizan una especie de composiciones que podríamos catalogar como collages. Se trata de montajes que aluden metafóricamente al gran montaje que está constituido por la gran ciudad, constituida por un numeroso conjunto de fragmentos. La estética que impregnan a sus obras parece evocar a la destrucción. Todo ello se relaciona con esa visión negativa de la ciudad y su intención de destruirla para construir otra ciudad sobre sus cenizas más acorde con sus postulados:

“A pesar de estas experiencias híbridas, lo que más caracteriza a los dadaístas berlineses es la categoría general de montaje. Desde luego, en ellos la percepción de la metrópoli, radicalmente sacudida por la

³⁹ Marchán relaciona directamente esta corriente de pensamiento contrario al arte anterior de la Primera Guerra Mundial con la política inmediatamente posterior al conflicto bélico y, en particular, al nuevo régimen instaurado por la República de Weimar: “Por otra parte, las andanadas contra el expresionismo y contra Goethe y Schiller, paradigmas de la cultura alemana que son asimilados con el tándem político Ebert-Scheidemann, se resuelven en un acto nihilista, en una negación radical del arte y la cultura anterior. Suscitan así el debate sobre la “herencia cultural”, y su rechazo es el hilo conductor de las diatribas de J. Heartfield y Grosz contra las lamentaciones de Kokoschka por los daños producidos por una bala a una obra de Rubens en la galería de Dresde.

Y es que, en realidad, el dadaísmo en Berlín se mueve en la órbita del “radicalismo de izquierdas”, corriente política y cultural muy influyente en sus medios artísticos y literarios entre 1918 y 1921” (Marchán Fiz, 1989, p. 35).

experiencia sensible, es el ámbito privilegiado en donde se despliega el montaje visual, en cualquiera de sus vertientes. Esta técnica, de tanto resabio ingenieril, desplaza el concepto tradicional de composición o, en todo caso, se trata de una composición a través del caos. Y, por supuesto, la desintegración de lo hábitos visuales establecidos que él propicia, tiene un correlato inseparable en la metrópoli moderna, metáfora por antonomasia del gran montaje. De un gran montaje que pone a prueba esa simultaneidad caótica, esa apoteosis de lo fragmentario, en donde las cosas y los hombres se ven vapuleados por un campo de fuerzas incontrolables. No me sorprende, en consecuencia, que los dadaístas berlineses acaben siendo los protagonistas de un estética de la destrucción o los actores devaluados del gran circo de la crueldad y la miseria, si es que antes no se han resignado a ser los celadores del silencio” (Marchán Fiz, 1989, pp. 36-37).

La Nueva Objetividad fue otro estilo artístico y cultural que se desarrolló en Alemania durante los años veinte. Atañe directamente a la película que estamos tratando porque es el estilo más cercano por sus características. Sobre todo en su interés por los temas urbanos referidos al febril ritmo de vida de las sociedades urbanas del momento. Ya hemos comentado las características de este estilo en anteriores puntos, sin embargo ahora añadiremos algunas particularidades señaladas por Marchán:

“Este movimiento se opone tanto a la interpretación psicologista del expresionismo como al experimentalismo de los constructivistas, sin por ello renunciar en muchos casos a usufructuar las aportaciones de las vanguardias más formales. El término fue consagrado por el crítico G. F. Hartlaub con motivo de la exposición *Nueva objetividad. Pintura alemana desde el expresionismo*, que se celebró en 1925 en la Kunsthalle de Mannheim” (p. 73).

La crítica al expresionismo procede de las diferencias de base que ambos estilos tienen. Franz Roh, crítico e historiador del arte (denominó post-expresionismo al nuevo estilo), establece algunas diferencias clave,

refiriéndose a una serie de características intrínsecas de cada estilo: el expresionismo fue un arte más intimista preocupado por los temas religiosos, en cambio el post-expresionismo no muestra interés por esta temática. En cuanto al tratamiento del objeto artístico, Roh nos comenta que el expresionismo realiza un objeto reprimido y la Nueva Objetividad un objeto explicativo (1997, pp. 21-25). En cuanto a las diferencias con el constructivismo, es obvio que este estilo se caracteriza por un empleo casi constante en las composiciones del nuevo arte de las materias industriales del tiempo actual, tales como cristal, alambre, acero, etc. Y la determinación del espacio a base de planos en profundidad (*cuadros relieve*) como volúmenes insertos en él (*contra-relieve*). Los representantes berlineses más destacados de la Nueva Objetividad fueron, siguiendo a Marchán: E. Fritsch, Grosz, R. Schlichter, y, otros, que posteriormente estarán ligados a la ciudad en posteriores exposiciones: Ch. Schad, G. Schrimpf y A. Kanold.

4.3.2. El Grupo de Noviembre y el Absolute Film

Es necesario detenernos en el *Grupo de Noviembre* por la importancia de la conjunción de tantos talentos que intentar realizar creaciones artísticas en diferentes disciplinas. Algunos artistas trabajarán de forma más estrecha, aunque el *Novembergruppe* se caracteriza por ser una asociación de artistas que tratan de reorganizar el ámbito cultural alemán tras la finalización de la Primera Guerra Mundial, pues se considera que la fecha de comienzo de sus actividades fue el 3 de diciembre de 1918. Tienen el objetivo fundamental de organizar exposiciones de forma conjunta, aunque mantienen algunas características ideológicas comunes, como son sus ideas políticas simpatizantes con la revolución socialista, que está muy vinculada con el planteamiento de acercar el arte a la sociedad, para conseguir que la cultura quede desvinculada de la burguesía. Tenían también la intención de participar en temas relacionados con la organización de las escuelas de arte y las leyes que la naciente República de Weimar aprobaría para legislar el ámbito del arte y la cultura. Por lo tanto, querían estar presentes en los aspectos públicos y

culturales de la sociedad alemana del momento. Desde el primer momento estuvo muy descentralizado y quedó formado por multitud de grupos repartidos por todo el país, que extendieron la experimentación en el arte. Una síntesis de estilos caracterizó el recorrido creativo de este grupo, desde el Expresionismo fundacional, al arte abstracto, pasando por el Futurismo, el Dadaísmo, el Post-expresionismo y el cubismo. Es digno de indicarse que estos los artistas que conforman este grupo abarcaron multitud de lenguajes artísticos: pintura, escultura, arquitectura, fotografía, música y cine fueron las disciplinas a través de las que se expresaron. Pero también realizaron una importante labor en el campo del diseño gráfico e industrial, pues algunos de ellos estaban vinculados a la Escuela de la Bauhaus.

A continuación detallamos los nombres que figuraron entre los artistas que se adhirieron al *Novembergruppe*:

- Lou Albert-Lasard, pintora vanguardista alemana.
- George Antheil, pianista y compositor americano.
- Herbert Behrens-Hangelier pintor, grabador y escritor alemán.
- Rudolf Belling, escultor que también trabajó diseñando escenarios para el director de cine y teatro y productor cinematográfico Max Reinhardt.
- Hans Brass, el pintor y artista gráfico.
- Carel Willink, pintor holandés, encuadrado en el Realismo Mágico, que había estudiado arquitectura, aunque las influencias de Picasso y, sobre todo, de Léger llevarán a Willink a aproximarse a un estilo figurativo en pintura.
- Heinrich Maria Davringhausen, pintor de la llamada Nueva Objetividad.
- Hanns Eisler, músico que estudió con Arnold Schöenberg y compuso música para producciones cinematográficas.
- Conrad Felixmüller, pintor adscrito a la Nueva Objetividad.
- Lyonel Feininger, pintor e ilustrador germano-estadounidense.
- Otto Freundlich, pintor y escultor, que comenzó en el cubismo para pasar posteriormente al arte abstracto.

- Hannah Höch, artista plástica y fotógrafa adscrita al dadaísmo, además de ser una pionera del fotomontaje.
- Philipp Jarnach, compositor de música alemán de origen español.
- Wassily Kandinsky, importante pintor pionero en el arte abstracto y profesor de la Bauhaus. Es significativa la anécdota que llevó a Kandinsky a entrar en conflicto con los artistas constructivistas, también llamados productivistas (Tatlin y Ródchenko), cuando cofundó, en la ciudad de Moscú durante los primeros momentos del comunismo, el INJUK (Instituto para la Cultura Artística). Kandinsky compartía con Malévich el espíritu idealista contrapuesto a los constructivistas, que se vieron beneficiados por el fuerte apoyo otorgado en el llamado “Plan de Propaganda Monumental”, ideado por las autoridades políticas de la Revolución. En 1922 el suprematismo que encabezaba Malevich se fue postergando en la URSS a favor de un arte más realista y acorde con el analfabetismo predominante de la población rusa. De todas formas, el suprematismo fue fundamental para el desarrollo del arte abstracto en la búsqueda de la representación del mundo sin objetos que se hacía a través de figuras geométricas y de colores planos aplicados sobre éstas.
- César Klein, que fue un polifacético artista que trabajó en diferentes soportes artísticos que llegaron a una audiencia de masas, como la decoración arquitectónica, artes aplicadas, diseño de carteles, teatro y cine. También se asoció con Walter Gropius tras la Primera Guerra Mundial.
- El Lissitzky fue un artista ruso, diseñador, fotógrafo, maestro, tipógrafo y arquitecto. Tuvo una participación trascendental en la vanguardia rusa, contribuyendo en el desarrollo tanto del suprematismo como del constructivismo. Su obra influyó de forma determinante a los movimientos de la Bauhaus y De Stijl, y experimentó con técnicas de producción y recursos estilísticos que posteriormente se extendieron en la práctica del diseño gráfico durante el siglo XX.

- Thilo Maatsch fue un artista cuya obra se encuadra en el arte abstracto, en el constructivismo y en el llamado arte concreto, que se define por ser una forma de abstracción con afán de liberarse de cualquier asociación simbólica con la realidad, argumentando que las líneas y los colores son concretos por sí mismos. Predomina la forma sobre el color y se usan colores planos.
- Ewald Mataré fue un escultor y pintor alemán que procedía del expresionismo.
- Carlo Mense, que fue un pintor alemán que evolucionó desde el expresionismo a la Nueva Objetividad.
- Hilla von Rebay, pintora de estilo abstracto.
- Ludwig Mies van der Rohe, el importante arquitecto y diseñador industrial que dirigió la Bauhaus entre 1930 y 1933.
- Georg Muche fue un pintor alemán, además de grabador, arquitecto, escritor y profesor vinculado a la Bauhaus.⁷
- Felix Petyrek, compositor austriaco.
- Hans Scharoun, que fue un arquitecto asociado al movimiento expresionista.
- Arthur Segal, artista rumano asociado con el movimiento expresionista alemán.
- Rudolf Schlichter pintor alemán que procedía del dadaísmo, adscrito a la Nueva Objetividad durante los años veinte.
- Bruno Taut, arquitecto, pintor y publicista que se vinculó al estilo expresionista.
- Heinz Tiessen, compositor alemán adscrito al expresionismo.
- Kurt Weill, compositor alemán que colaboró con el dramaturgo Bertolt Brecht.
- Gert Wollheim, pintor alemán incluido en la Nueva Objetividad.
- Stefan Wolpe, compositor alemán que trabajó con artistas pertenecientes a la Bauhaus y al dadaísmo.
- Walter Spies, pintor alemán muy interesado por las formas artísticas que se caracterizan por las formas primitivas del arte, desde la imaginería popular a los objetos y colores de la cultura campesina, pasando por los iconos y las enseñas de comerciantes.

Es difícil establecer una lista completa de todos los que formaron parte del *Novembergruppe*, sin embargo esta relación es bastante completa, aunque debemos añadir a los nombres anteriores, los siguientes artistas:

- Otto Dix, el importante pintor alemán perteneciente a la Nueva Objetividad. A destacar entre su obra el Tríptico de la Gran Ciudad (1928).
- George Grosz, pintor integrante del movimiento Nueva Objetividad, que se interesa por la sociedad del período de entreguerras con una visión crítica.
- Raoul Hausmann, artista polifacético que trabaja en pintura, el collage, la fotografía, la escultura y la poesía, siendo uno de los fundadores del club Dadá de Berlín.
- John Heartfield, artista dadá que se especializó en el fotomontaje.
- Georg Scholz, pintor alemán que intenta realizar una síntesis del cubismo y del futurismo, aunque su visión cínica de la realidad le llevará a realizar obras de estilo Nueva Objetividad.
- Max Pechstein pintor expresionista alemán que participó en el grupo Die Brücke. También realizó trabajos como artista gráfico.
- Rudolf Bauer, pintor expresionista alemán que estuvo vinculado al grupo Der Sturm.
- Erich Mendelsohn, importante arquitecto expresionista alemán.

Todos ellos conforman una nutrida representación de las diferentes formas artísticas y sus diferentes expresiones en Alemania durante el periodo de entreguerras. El cine, la fotografía, la pintura, la escultura, la música y la arquitectura se unirán en este importante *Grupo de Noviembre* para evidenciar que las imbricaciones artísticas en este momento histórico son múltiples y crean un caldo de cultivo apropiado para la experimentación en el nuevo soporte de expresión artística: el cine.

Consideramos relevante la impronta dejada por Eggeling en cuanto a la unión del cine con los círculos artísticos alemanes de los años veinte del siglo pasado. A principios de los años 20, como ya hemos comentado, surge un movimiento que encuentra en la producción fílmica la forma de expresión adecuada para realizar sus proyectos: *Absolute Filme*. Eggeling será uno de los componentes de este grupo, que realizan novedosas producciones cinematográficas buscando la abstracción, junto con Hans Richter, Walter Ruttmann y Oskar Fischinger. La abstracción se persigue desde diferentes enfoques, pero siempre con la intención clara de representar la luz y la forma en la dimensión del tiempo, elemento de imposible plasmación en pintura, que se caracteriza por ser un arte visual estático. En efecto, el ritmo y la representación del tiempo serán dos elementos que el cine puede reproducir perfectamente y esta característica es utilizada por los artistas antes mencionados. El ritmo será fundamental en la forma de estructurar el movimiento de las imágenes, hasta crear una especie de sinfonía visual con una cadencia similar a la existente en las partituras musicales. Estamos ante uno de los primeros trabajos cinematográficos que inspirarán al director Walter Ruttmann, pues también colabora en este proyecto, y también serán trabajos muy significativos para algunos filmes que hemos catalogado como *Sinfonías de Ciudades*. Todos los componentes del grupo *Absolute Filme* tienen en común el interés por las artes plásticas, que ellos mismos trabajan. Ejemplos claros de filmes realizados siguiendo estas premisas fueron: *Rhythmus 21* de Hans Richter (1921), *Diagonale Symphonie* de Viking Eggeling (1924), *Opus I, II, III y IV* de Walter Ruttmann (1925) y *Seelische Konstruktionen* de Oskar Fischinger (1927).

En el caso de los cuatro cortometrajes mencionados elaborados por Ruttmann tendrán una evidente influencia sobre *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, sobre todo en el comienzo del filme:

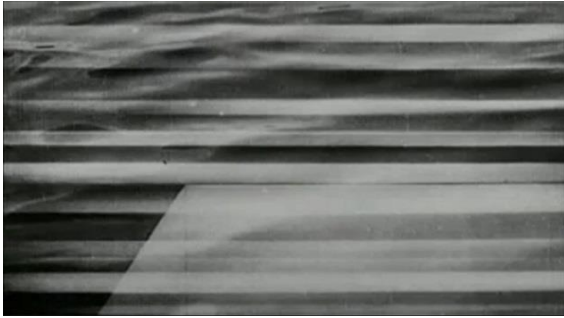


Imagen 146. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)



Imagen 147. *Opus I* (1921)

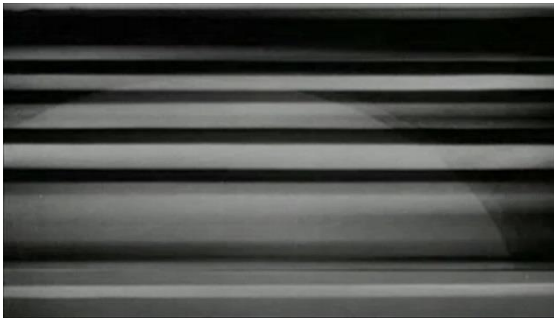


Imagen 148. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

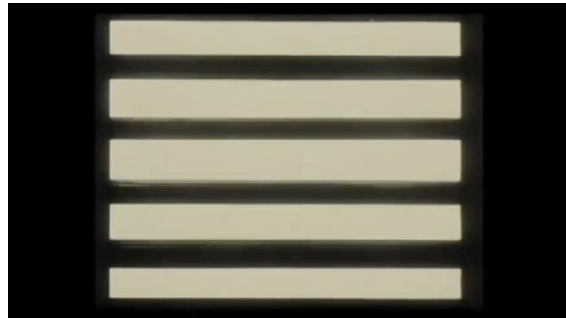


Imagen 149. *Opus IV* (1921)



Imagen 150. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

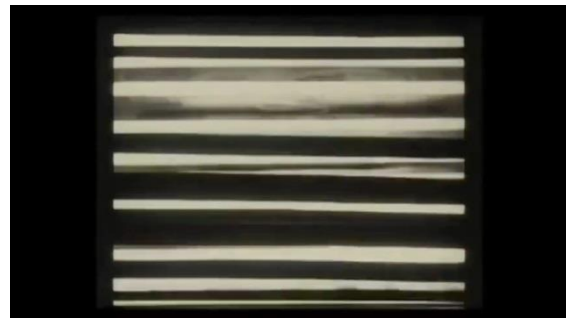


Imagen 151. *Opus IV* (1921)



Imagen 152. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

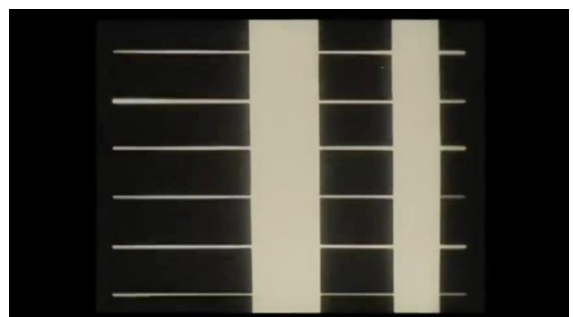


Imagen 153. *Opus IV* (1921)

Merece la pena realizar un análisis más pormenorizado de estos filmes, pues pretenden incorporar al cine las características propias de la abstracción en pintura que se está desarrollando de forma simultánea durante estos años. Si nos centramos en la figura del sueco Viking Eggeling, percibimos cómo pronto descubre las enormes posibilidades que ofrece el cine para conseguir la abstracción y las grandes diferencias con respecto a la abstracción practicada en la pintura. Pero también Eggeling observará los problemas que se plantean en la abstracción cinematográfica, cuya resolución poco tendrá que ver con la experiencia pictórica. Se trata de problemas propios de realización y montaje cinematográficos que sirven para resolver las experimentaciones que se habían iniciado en las artes plásticas en torno a la dimensión temporal y el movimiento; además, había que recoger en las obras cinematográficas los postulados propios de la abstracción (simplificación de los aspectos cromáticos, formales y estructurales del tema pictórico). En resumen, los problemas propios del cine abstracto, que Eggeling tratará de resolver en *Diagonale Symphonie*, radican en tres cuestiones: reducir las formas que aparecerán proyectadas a figuras geométricas, animar las mismas para conseguir su movimiento y ubicarlas en el filme ordenadamente. Esta disposición se basará en un ritmo obtenido bajo criterios matemáticos (Sánchez-Biosca, 1990, p. 387).

Las soluciones fílmicas que Eggeling encuentra a la problemática planteada parten de un principio estructural que sirve de base para conformar todo el proyecto fílmico. Este principio surge de la polaridad, que Sánchez Biosca define, a través de los textos escritos por el propio Eggeling, como la pieza clave que existe y permite el funcionamiento de manifestaciones formales:

"Y Eggeling cree descubrirlo en la polaridad. En su texto *Principios teóricos del arte del movimiento*, escrito en 1921, sostiene el autor que este principio es extraído de la lengua y, por extensión, es también el que preside el funcionamiento de cualquier manifestación formal. Por supuesto, Eggeling toma la precaución de no apellidar "artística" a tal manifestación, dado que su alcance se supone mucho más amplio. Tal y como dejaría definitivamente asentado la lingüística estructural, este principio puede ser interpretado también como el de la

diferenciación. Y, así descrito, se apresta Eggeling a extraerle todo el jugo posible pues la polaridad a la que alude es el mecanismo que articula el equilibrio y la diferenciación, el contraste y la analogía, las fuerzas de atracción y de repulsión. Coloquemos estas parejas en el ámbito en el que las hace actuar Eggeling -la abstracción y el movimiento- y podremos extraer una idea de cómo está construida *Diagonale Symphonie*." (p. 388)

La concordancia entre figuras se consigue yuxtaponiendo planos de forma rítmica, con una cadencia medida matemáticamente. El ritmo se acelera según avanza el filme hasta llegar a los momentos finales donde resalta la rapidez con la que se suceden las figuras que aparecen en estos planos. Por lo tanto, será el montaje cinematográfico la herramienta que consiga estructurar todos los elementos propios de la abstracción para producir una obra fílmica abstracta.

La realización de los planos también será fundamental para lograr este tipo de filmes. Las figuras, coloreadas a mano, que Richter elabora para sus filmes *Rythmus 21*, *Rythmus 23*, *Rythmus 25*, continúan las investigaciones iniciadas en cine por Eggeling. Otra interesante aportación de Richter en cuanto a la realización del filme consiste en estructurar las figuras en planos, es decir, en una superficie con grandes semejanzas al rectángulo de la pantalla cinematográfica. El ritmo del filme se potencia a través de los cambios de tamaño de las figuras con la ayuda de los colores que intensifican el efecto rítmico y las posibilidades ofrecidas por las figuras utilizadas como temas fílmicos. Según Sánchez Biosca, Richter enfrenta lo que llama "espacio temporal", de carácter cinematográfico, al espacio pictórico o arquitectónico. El artista alemán no fija su atención en las investigaciones que el expresionismo cinematográfico había realizado sobre el espacio pictórico. Tampoco estará interesado en los filmes con una estructura narrativa basada en un guión sobre una historia de ficción. Por el contrario, su interés se dirige hacia las investigaciones sobre el plano y lo que denomina "orquestración del tiempo", cuya resolución compete exclusivamente al cine, según Richter, aunque

procede y debe servir a todo el arte en conjunto. El trabajo fílmico de Richter puede ser explicado en tres fases: una primera basada en la contraposición de los elementos que aparecen en el plano, una segunda basada en las semejanzas y afinidades de las figuras, que actúa como complemento de las diferenciaciones, y la tercera fase que será la conjunción de las dos anteriores, creando un efecto recíproco de disimilitud y unión que será la sensación final captada por el espectador. Uno de los aspectos más llamativos de la labor teórica de Richter en cuanto al cine será su preocupación por la falta de referentes cinematográficos con los que el espectador pueda conformar una percepción propia para el cine. Según Richter la concepción óptica que los espectadores tendrán del cine es muy pobre y se basará en otros lenguajes artísticos estáticos, como son las artes figurativas. Por esta razón, para Richter será esencial introducir la abstracción en el cine, incidiendo en el ritmo del filme y en la organización y distribución de la luz. Efectivamente, el uso de la luz debe ser esencial para crear el filme pues a partir de ella se plasma cualquier contenido. Richter, incluso, llegará a criticar a las vanguardias soviéticas por su falta de innovación en el uso de la luz (Sánchez-Biosca, 1990, p. 389).

En cuanto a la aportación de Ruttmann al movimiento Absolute Films, debemos resaltar las investigaciones que emprende el director alemán en cuanto a la tridimensionalidad que procede de las figuras cambiantes en movimiento, partiendo de una plasticidad que incluye formas con volumen (cubos, esferas, paralelepípedos diversos). Ruttmann no recurre a líneas rectas o planos, por el contrario intentará representar los volúmenes de las figuras para crear una ficticia tercera dimensión. En efecto, la profundidad de campo será la gran aportación de Ruttmann que capta con la cámara figuras cuyo movimiento se dirige hacia el punto de vista del espectador. Otro efecto original incluido en *Opus I* de Ruttmann consiste en filmar figuras que atraviesan el encuadre de parte a parte, lo que supone un elemento emergente en el cuadro y redundante en la idea de aprovechar todo el plano para crear la sensación de volumen en el filme. Además, Ruttmann consigue transmitir al espectador la idea de un espacio que se prolonga más allá de donde termina el plano. Este uso tan particular del fuera de campo, compuesto a partir de figuras geométricas, supone el uso de técnicas puramente cinematográficas para conseguir un

trabajo fílmico rico en matices y completo en cuanto a las investigaciones fílmicas llevadas a cabo. De esta forma, el trabajo iniciado por Eggeling y Richter en cuanto a investigar las posibilidades que el cine ofrece a la abstracción, llegará a completarse con los hallazgos de Ruttmann basados en la tridimensionalidad de las figuras, la forma de presentación de las mismas en el plano y el uso del fuera de campo. Sánchez Biosca recoge las declaraciones que el propio Ruttmann escribió en cuanto a su interés por realizar un cine abstracto en un texto titulado *Malerei mit Zeit* (1919), donde deja claro que su intención no respondía a inquietudes pictóricas y sí, por el contrario, a investigar las posibilidades de un nuevo arte:

"Un arte para el ojo que se distingue de la pintura porque se desarrolla en el tiempo (como la música) y el epicentro de su artisticidad no reside (como en el cuadro) en la reducción de un proceso a un solo momento, sino precisamente en el desarrollo temporal de aquello que es formal, puesto que este arte se desenvuelve en el tiempo, uno de sus elementos más importantes es el ritmo temporal del acontecer óptico. Nacerá así un tipo de artista completamente nuevo que hasta ahora estaba sólo en estado latente, un tipo de artista que está a mitad de camino entre la pintura y la música"(p. 390).

El propio Ruttmann a mediados de la década de los años diez del siglo XX (1999, pp. 6-9) también escribe sobre cómo debe ser considerado el cine con un valor diferencial con respecto a otros lenguajes artísticos, siempre atendiendo a las características particulares que presenta el nuevo medio. Según el director alemán, para conseguir un adecuado valor estético cinematográfico deben considerarse muchos factores que hasta los años veinte del pasado siglo se habían descuidado por estimarlos como secundarios. De esta forma, transmitir una expresión determinada a través de la sucesión de secuencias oscuras y claras; la aceleración progresiva del ritmo en las secuencias para lograr un efecto de crescendo en la imagen; o una paulatina reducción, prolongación, oscurecimiento o aclaración de los mismos planos; el uso de objetivos de cámara y procesos de carácter óptico diferentes; captar la evolución de un movimiento rápido, agitado o abrupto, a partir de una figura en

reposo; tomando como tema fílmico la unidad gráfica del hombre y las formas naturales que existen a su alrededor y, en definitiva, a través de otras muchas posibilidades que existen en relación con la técnica del claroscuro y el movimiento de los objetos. Las posibilidades ópticas que ofrece el cine, tanto en rodaje como en proyección, no son simplemente elementos decorativos o superfluos. Si en pintura el contenido artístico guarda una perfecta identificación con el formal, siendo los elementos portadores del contenido espiritual de la obra los colores, las superficies, los sentidos del movimiento..., el alma de lo artístico en una obra cinematográfica se encuentra en las características propias del cine que acabamos de señalar.

En las siguientes capturas de planos del filme *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* podemos apreciar como Ruttmann experimenta una realización arriesgada en exteriores, pues rueda con la cámara desde un tren, creando un travelling que fuerza la definición de las formas que capta la cámara ya que el tren circula a gran velocidad. Utiliza planos aéreos y grandes planos generales con objetivos cuya distancia focal es más pequeña de lo habitual. También podemos observar planos con una perfecta definición de objetos en movimiento, planos detalle y rodaje en condiciones de escasa iluminación con puntos de luz de gran intensidad que fuerzan al negativo a probar su sensibilidad sin pérdida de calidad:



Imagen 154. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)



Imagen 155. *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad* (1927)

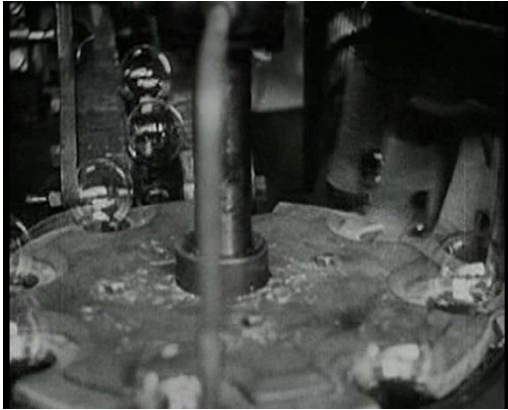


Imagen 156. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

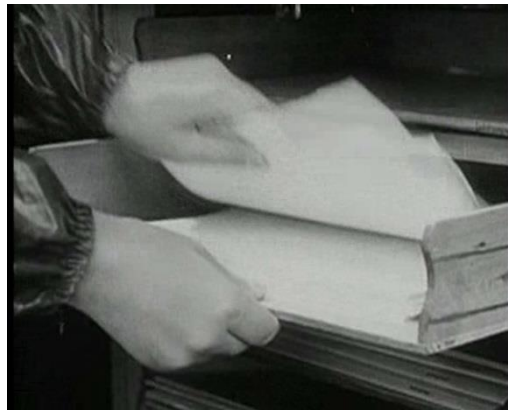


Imagen 157. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)



Imagen 158. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

La vista es el sentido fundamental que caracteriza la recepción de un producto cinematográfico. Por lo tanto, el lenguaje artístico propio del cine debe basarse siempre en un criterio óptico. Sin embargo la obra literaria no se construye a partir de una imagen y sus figuras no apelan al sentido de la vista, por esta razón carece de las condiciones necesarias para realizar cine. Las películas de autor de las primeras décadas del siglo XX se basaban en la acción creativa de un poeta, lo que suponía un alejamiento con respecto al criterio óptico básico que debe albergar un filme. El cine se basaba en la búsqueda de elementos procedentes de otros ámbitos artísticos, en lugar de indagar nuevos elementos de creación propios, partiendo de su esencia. Ruttmann llegará a señalar que toda la problemática surgida en torno a la falta de criterio óptico a la hora de abordar un proyecto cinematográfico se debe a la falta de comprensión de su verdadera esencia (Vertov, 1999, pp. 6-9).

Merece la pena detenernos en una película de 1929 realizada por Hans Richter que ya hemos señalado anteriormente: *Rennsymphonie*. Se encuadra en la corriente fílmica de *Sinfonías de Ciudades* y supone un cambio importante con respecto a los filmes abstractos de figuras geométricas. Richter tiene la intención de realizar un filme "figurativo" que capte la realidad tal y como se nos presenta, huyendo de los elementos añadidos de otros ámbitos artísticos, como la actuación, los decorados o un guión literario. El tema fílmico captado en esta ocasión fue un día en las carreras de caballos. El filme se inicia con los preparativos en el hipódromo que abre sus puertas al espectador y terminará con la frenética actividad en las carreras de caballos, con un rápido ritmo en la sucesión de planos finales, hecho que contrasta con los planos más largos del inicio del cortometraje. Se trata de un filme que rompe con todos los convencionalismos propios de la narrativa audiovisual para conseguir una poética muy original. Richter utilizará raccords equívocos, saltos de eje y un confuso juego de plano/contraplano. Todas estas técnicas serán matizadas por un montaje en el que los planos se van sucediendo cada vez más rápido hasta llegar a la apoteosis final. Aprovechando los elementos figurativos que componen los temas fílmicos de este cortometraje, Richter intenta indaga en las posibilidades que ofrece la cámara cinematográfica para presentar la realidad de una forma original. Las sobreimpresiones, los encuadres horizontales y otras técnicas se suceden en *Rennsymphonie* para crear una visión propia del director del filme de un día cotidiano en un hipódromo, pero siempre con la intención de modelar la sucesión de planos con un montaje complejo de una variedad rítmica tan meticulosamente tratada, que conforma una obra centrada en explorar las posibilidades de composición fílmica a través del montaje. El interés por los medios de transporte y por el intenso ritmo de vida que la sociedad del periodo de entreguerras experimenta serán temas que aparecen en *Rennsymphonie*. El montaje se dirige en dos direcciones que parecen antagónicas pero que acabarán dotando al filme de una retórica muy original. De esta forma, un primer modo de montaje buscaría la dispersión y fragmentación y un segundo tipo de montaje estaría dirigido a obtener una dramatización más convencional centrada en la secuencia de la carrera de caballos. La narrativa del filme se dirige hacia un final que excitante que nos transmite los nervios y la velocidad como características propias de estos

eventos. La unidad de tiempo y espacio que presenta el cortometraje limita las licencias retóricas, pues *Rennsymphonie* se desarrolla en un día, desde el amanecer hasta el momento de las carreras, lo cual no permite aprovechar grandes elipsis temporales. Del mismo modo el espacio se circunscribe al hipódromo y a los medios de transporte que aparecen al principio del filme. La retórica del montaje tiene un uso de recreación que no busca la trascendencia narrativa. En efecto, Richter tiene la intención de jugar con las posibilidades del montaje para investigar las asociaciones de metáforas visuales que se obtienen de la unión de planos colocados de forma seguida en el montaje. Por ejemplo, podríamos señalar la mano que acaricia a un caballo y a continuación otra mano palpa la espalda de una mujer. Otro ejemplo de este uso poético del montaje tiene lugar en los planos de cabezas de caballo intercalados con un bello rostro de mujer (Sánchez-Biosca, 1990, p. 393). La unidad temporal, el uso del montaje como elemento catalizador de un discurso subjetivo sobre el tema fílmico, el ritmo del filme y los temas urbanos, en este caso una forma de diversión propia de la burguesía de ciudad, junto con los medios de transporte, hacen que este cortometraje pueda ser incluido en la corriente fílmica denominada *Sinfonías de Ciudades*.

Añadimos ejemplos de planos de *Rennsymphonie*, donde podemos observar saltos de eje, el confuso juego de plano-contraplano, los raccords confusos, las metáforas visuales, el interés por las sobreimpresiones de planos y por los medios de transporte modernos:



Imagen 159. *Rennsymphonie* (1928)

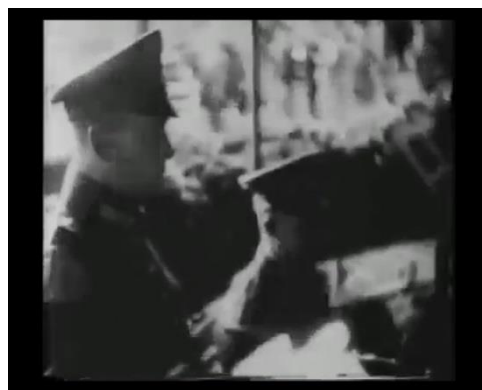


Imagen 160. *Rennsymphonie* (1928)



Imagen 161. *Rennsymphonie* (1928)



Imagen 162. *Rennsymphonie* (1928)



Imagen 163. *Rennsymphonie* (1928)



Imagen 164. *Rennsymphonie* (1928)



Imagen 165. *Rennsymphonie* (1928)



Imagen 166. *Rennsymphonie* (1928)

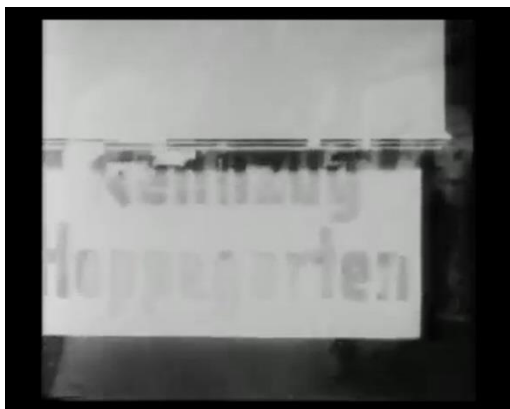


Imagen 167. *Rennsymphonie* (1928)



Imagen 168. *Rennsymphonie* (1928)



Imagen 169. *Rennsymphonie* (1928)



Imagen 170. *Rennsymphonie* (1928)



Imagen 171. *Rennsymphonie* (1928)



Imagen 172. Rennsymphonie (1928)



Imagen 173. Rennsymphonie (1928)

4.4. Las vanguardias artísticas rusas y el cine

Otra vanguardia que tuvo un gran interés por el cinematógrafo fue el constructivismo. Por regla general las vanguardias artísticas en las artes plásticas habían sentido poco interés por el cine, aunque existen importantes excepciones, como el futurismo. También hay que señalar que el cine se debatía en la década de los años veinte entre la corriente que defendía un modelo de narratividad prevanguardista más vinculado con las artes escénicas tradicionales y con el ámbito del espectáculo popular y la tendencia que reivindicaban las vanguardias artísticas que demandaban una separación entre el cine y el resto de artes (Sánchez-Biosca, 1996, p. 81).

Sin embargo el futurismo parecía quedar anclado en el valor de ruptura del cine con respecto a la tradición y no daba más pasos en la innovación de la narrativa fílmica. Fue el Constructivismo el primer movimiento artístico que tuvo un gran interés por todas las posibilidades que el cine podía ofrecer. Para el futurismo el cinematógrafo era una máquina de provocación o trasgresión, pero no vieron posibilidades narrativas en el nuevo invento. En cambio el constructivismo sí contempla un desarrollo discursivo que los directores soviéticos se encargaron de explorar, mejorando las técnicas de montaje que hasta ese momento se habían empleado. Desde el punto de vista iconográfico podemos apuntar semejanzas de algunos planos de la película de Vertov *El hombre de la cámara* con obras de estilo constructivista, como por ejemplo el diseño de Vladímir Tatlin para el realizar un monumento destinado a conmemorar la Tercera Internacional:

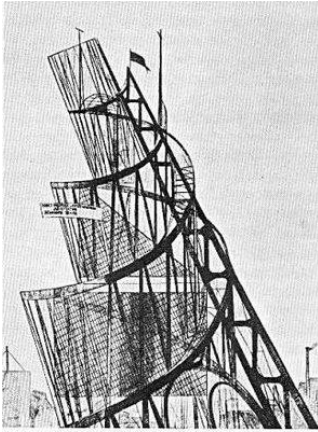


Imagen 174. Estructura diseñada por Vladímir Tatlin (1920), cuya finalidad sería servir de monumento para conmemorar la III Internacional. Consiste en una espiral de hierro que se expande en diagonal, encerrada por paredes de vidrio.



Imagen 175. *El Hombre de la Cámara* (1929)

Podemos añadir también como ejemplo de relación iconográfica entre *El hombre de la cámara* y obras de carácter constructivista, una escultura de Naum Gabo, quien trabaja el arte cinético dirigido a reflejar la estética del movimiento. El escultor ruso posee un estilo muy vinculado al arte óptico que presenta interesantes similitudes con el cine, también basado en ilusiones ópticas, para representar el movimiento a través de imágenes fijas:



Imagen 176. Escultura no titulada ubicada en Róterdam (1957)

Las investigaciones en cine de los nuevos directores soviéticos, muy vinculados con la primera escuela de estudios superiores de cinematografía de la historia, creada en 1919 y que contaba con un plan de estudios reglado, consiguieron un importante desarrollo de la narrativa cinematográfica, de la realización y de la producción creativa. Estos directores desarrollaron investigaciones fílmicas para experimentar con todas las posibilidades expresivas que ofrece el nuevo lenguaje artístico. Para ello, llevarán al terreno del cine ideas originadas en el seno del movimiento artístico constructivista. El cine soviético tiene como objetivos la difusión de los fines sociales propios de la ideología marxista-leninista, así como una labor educativa dirigida al pueblo. Estos propósitos políticos convierten a los cineastas soviéticos en unos ingenieros o técnicos del arte cinematográfico al servicio de la revolución. La labor de índole ideológica no estará reñida con la experimentación fílmica de tipo vanguardista, pues se considera esencial explorar los límites visuales y narrativos a los que el cine puede llegar. El nuevo arte se convierte en una herramienta comunicativa fundamental a través de su estatalización y se emprende la producción cinematográfica, entendida como una industria, para lograr unas cuotas de producción fílmica que cumplan los objetivos planteados por Goskino (El Instituto Soviético del Cine), creado en 1922. En esta época se empieza a denominar a la parte de la posproducción cinematográfica que atañe al corte y empalme de fotogramas como montaje, termino prestado de la producción de bienes materiales industriales (Sánchez-Biosca, 1996, p. 82).

El analfabetismo de la población rusa en 1917 convertía al cine en una herramienta fundamental para comunicarse con el pueblo curso y conseguir transmitir las ideas de la revolución bolchevique. A través de la nacionalización de la producción y la creación del Instituto Pansoviético de Cinematografía, se desarrolló durante la década de los años 20 a unas cotas de perfección técnica y artística como nunca antes se habían visto.

A pesar de lo mencionado sobre la diferenciación entre el futurismo y el constructivismo en cuanto al cine, debemos mencionar que si bien el constructivismo da un paso más sobre la experimentación fílmica, buena parte

del interés en el cine de los artistas soviéticos nace en el seno del movimiento futurista ruso. El propio Dziga Vertov fue un artista que se inició en el futurismo y que se interesó por los sucesivos manifiestos futuristas que se iban publicando en la década de los años 10 del pasado siglo. *El Manifiesto Futurista* inicial del movimiento escrito por Marinetti tuvo una buena acogida en Rusia. También el *Manifiesto dei musicisti futuristi*, redactado por Balilla Pratella de 1911, así como de *La musica futurista* y del *Manifiesto tecnico*, igualmente de 1911, fueron muy importantes para difundir actitudes innovadoras como son la “enarmonía”, el ruidismo que Luigi Russolo plantea para cambiar los sonidos musicales por ruidos para reflejar fielmente la vida urbana su ritmo y todos los sonidos que la rodean. Diga Vertov comienza a interesarse por el cinematógrafo a partir de sus trabajos con el montaje fonográfico, inquietudes que traslada al cine y su especial interés por el montaje el mismo. En 1916 había creado el llamado *Laboratorio del oído*, con el fin de aplicar elementos expresivos procedentes de sonidos sugerentes al montaje de sonidos. Vertov innovará con respecto a las investigaciones que el compositor y teórico de la música futurista Luigi Russolo había realizado en cuanto a la incorporación del ruidismo en sus composiciones. El director ruso introducirá un mecanismo de grabación técnica, que no utiliza Russolo, demostrando el interés por las nuevas tecnologías que Vertov siempre tuvo (Sánchez-Biosca, 1996, p. 81).

El crítico literario asociado con el futurismo ruso Osip Brik, el teórico del arte industrial Arvatov, el teórico del constructivismo Sergei Tretiakov y el filósofo Tarabukin reivindican en sus escritos de la década de los años 20 el valor de utilidad de los objetos producidos, aunque se trate de piezas artísticas. La producción de objetos debe ser siempre ligada una finalidad de servicio social y, por lo tanto, en el caso del arte debe tener una utilidad añadida al goce estético. Estas premisas de carácter productivista, muy ligadas al constructivismo, estimulan el uso discursivo del cine. El constructivismo propugna que el artista se convierta en un ingeniero que convierta sus composiciones artísticas en obras de conjunto para que puedan formar parte de una producción con una finalidad social. Dentro de esta tendencia existe una corriente más centrada en los valores estéticos y formales de la obra artística, que tiene importantes representantes dentro de los artistas

pertenecientes a la vanguardia del momento: Kandinsky, Naum Gabo, K. Malevich y El Lissitsky, entre otros. Otro elemento fundamental para señalar la importancia del constructivismo en el cine soviético fue el establecimiento de la Nueva Política Económica en la URSS en 1921. El cambio de política económica en el país hacia una mayor liberalización de los mercados traerá como consecuencia una mayor influencia de las teorías constructivistas, que se refleja en la producción de textiles, porcelanas, pero también, en la arquitectura, urbanismo y construcción, en el diseño gráfico, fotografía, escenografía teatral y, por supuesto, en la producción cinematográfica (p. 84).

Podemos identificar similitudes iconográficas evidentes con la obra de Alexander Rodchenko, artista polifacético que trabajó diferentes disciplinas, como la pintura, el diseño gráfico, la escultura y la fotografía. Son reseñables sus trabajos en cartelería, fotomontajes o collages y, en este estudio, los relacionamos con el filme *El hombre de la cámara*:

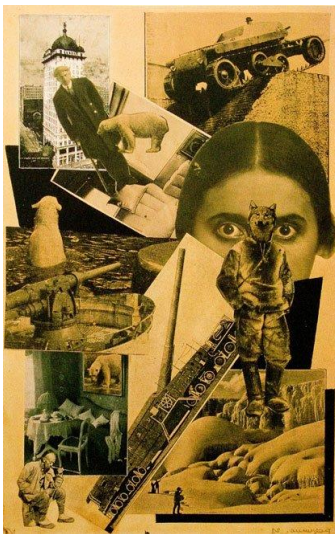


Imagen 177. Ilustración para la Maqueta del libro de Maiakovski *Acerca de Esto* (1923)



Imagen 178. *El Hombre de la Cámara* (1929)



Imagen 179. *En la cima* (1930),
fotomontaje de
Alexander Rodchenko



Imagen 180. *El Hombre de la Cámara* (1929)

Los carteles de Rodchenko se dirigen a los trabajadores soviéticos y están encaminados a ensalzar la figura de los mismos. En el caso de *El hombre de la cámara* también observamos un objetivo similar:



Imagen 181. Cartel Publicitario para el
Departamento de Gosizdat
en Leningrado (1924)



Imagen 182. *El Hombre de la Cámara*
(1929)

Hemos observado también similitudes iconográficas entre obras pictóricas de Rodchenko y la película *El Hombre de la Cámara*. Tanto en las primeras obras de estilo suprematistas, como en las posteriores de carácter constructivista, apreciamos figuras geométricas que Vertov también incorpora a sus filmes, lo que supone una búsqueda de la abstracción cinematográfica:

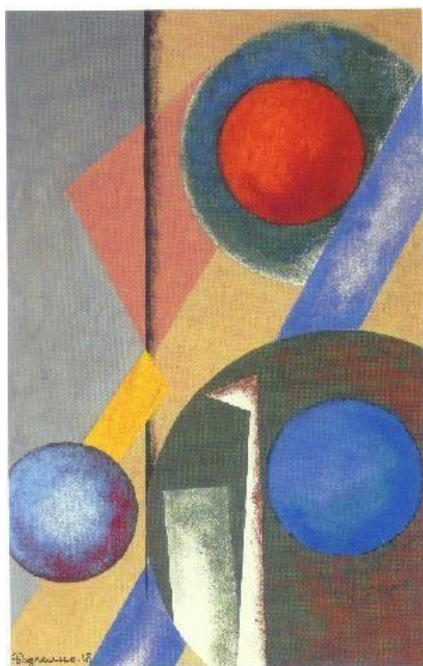


Imagen 183. *Composición Suprematista* (1918)

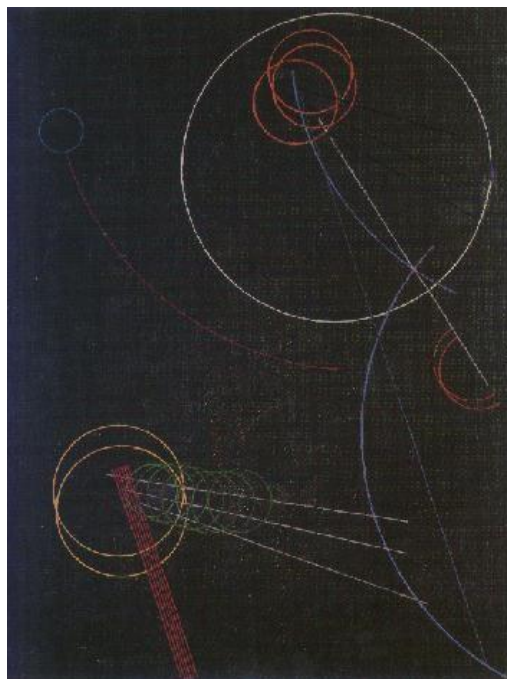


Imagen 184. *Composición Lineal* (1920)



Imagen 185. *El Hombre de la Cámara* (1929)

Interesante serán las relaciones que se pueden establecer entre la película de animación *Juguetes soviéticos* (1924) y los carteles propagandísticos realizados por Kazimir Malevich durante la I Guerra Mundial. Hemos encontrado vínculos, desde el punto de vista iconográfico, en carteles que ridiculizan a los soldados y oficiales alemanes y en la representación del estereotipo de burgués en el mencionado cortometraje de Vertov:



Imagen 186. *¡Mirad, el Vístula está cerca!* (1914)

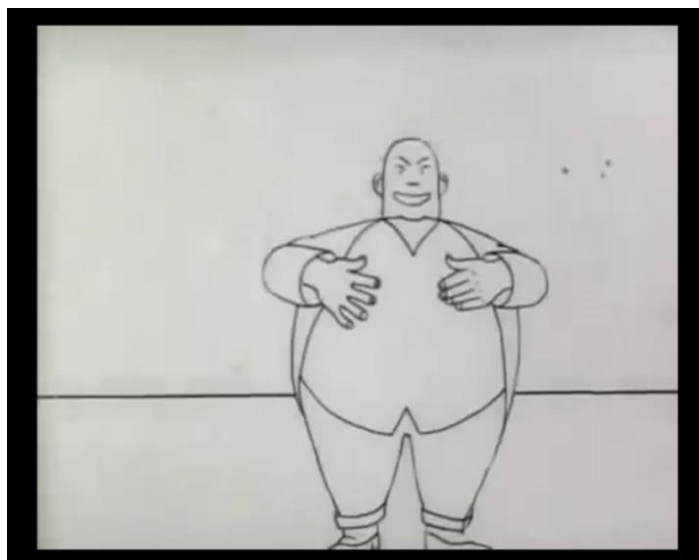


Imagen 187. *Juguetes soviéticos* (1924)

Vertov será una de las principales figuras del cine soviético al desarrollar una importante labor en el ámbito de la narrativa cinematográfica. Al principio de la revolución rusa de 1917 Vertov participará en los trenes de agitación social que recorrían la Rusia rural, carente de salas cinematográficas, difundiendo a través de los llamados *Kinoks* los postulados propios del ideario bolchevique y los graves problemas socioeconómicos que afectaban al pueblo ruso. Los *Kinoks* fueron el grupo de cineastas soviéticos que siguieron los postulados de Diga Vertov sobre la forma de realizar cine. Se trataba de una serie de teorías que abarcaban multitud de aspectos a la hora de desarrollar un proyecto cinematográfico. El propio Diga Vertov, seudónimo de Dénis Káufman, junto con su esposa, Elisaveta Svilova, que fue una excelente montadora, y otros jóvenes artistas crearon los llamados *Kinoks*, grupo de cineastas que reivindicaban un mayor acercamiento del cine a la realidad y a los que se unió el director de fotografía y realizador Mikhail Kaufman en 1922, hermano menor de Diga Vertov y también hermano mayor del director de fotografía y realizador Boris Kaufman. La propia palabra *Kinoks* (“Kino-oki”) se traduce como cine-ojos, con lo que se incide de forma metafórica en la intención de utilizar el cine como una experiencia visual que reproduce la realidad tal y como sucede. Los postulados defendidos por los miembros del grupo *Kinoks* rechazarán las producciones cinematográficas basadas en la realización en estudios, la incorporación de actores interpretando personajes y, por supuesto, estarán

radicalmente en contra del modelo Star-system, basado en actores de fama mundial y reconocidos por el gran público. Este grupo concebía el cine como la captación de instantes de realidad, con el fin de grabar noticiarios sobre la cotidianidad de la vida de las personas, e incluso llegarán a proclamar la primacía de la cámara sobre el ojo humano, idea que está muy vinculada con los manifiestos futuristas. Los futuristas reivindicaban la superioridad de los nuevos inventos tecnológicos sobre la tradición y sobre el individuo, pues veían en la tecnología la propia superación del hombre al considerarlo falible en contraposición de la infalibilidad de la máquina. La lente de la cámara puede captar la esencia del mundo en su totalidad y, a través del montaje del material rodado, organizar todo ese caos visual en una composición fílmica final coherente. Sin embargo no debemos olvidar que Vertov consideraba que el espectáculo visual que ofrecía el mundo debía analizarse desde una perspectiva marxista-leninista. Siendo la ideología comunista para Vertov la única herramienta objetiva y científica para observar a la sociedad, sus producciones cinematográficas eran para él la única verdad que explicaba los acontecimientos cotidianos que se suceden en el mundo. Por esta razón, Vertov llamó a una serie de noticiarios que dirigió entre 1922 y 1925 Kino-Pravda, siendo “Pravda” el periódico oficial del Partido Comunista Ruso. Además esa palabra se traduce al castellano como “verdad”, incidiendo Vertov con esta denominación en la idea de realizar un cine que sea fiel reflejo de la realidad tal y como la observa un bolchevique convencido.

La obra fílmica de Vertov dedicada a la elaboración de noticiarios, cuyo propósito era captar la realidad social, política y económica del momento en la URSS, posee grandes similitudes con las series de fotografías sobre la vida cotidiana del pueblo ruso en los años veinte realizadas por Rodchenko:



Imagen 188. *Kino-Pravda* (1925), de Dziga Vertov



Imagen 189. *Kino-Pravda* (1925), de Dziga Vertov



Imagen 190. Fotografía de Alexander Rodchenko (años 20)

Todas estas aclaraciones sobre la vida de Vertov y la elaboración de los Kinoks, nos llevan a concluir que el director de *El hombre de la cámara* estaba muy interesado por las posibilidades educativas y propagandísticas que el cinematógrafo ofrecía. En los Kinoks Vertov integrará las prácticas constructivas, basadas en principios de la producción industrial, en el cine con un material documental rodado de primera mano. Sin embargo tenemos que señalar que la impronta del autor en los Kinoks no sólo se debe a la tendencia ideológica que impregna estas piezas cinematográficas. En efecto, la técnica en el montaje de los Kinoks será fundamental para dotarlos de un ritmo, como el propio Vertov denomina a la impresión dinámica del filme dada por la sucesión y duración de los planos. Con la idea de "ritmo" Vertov pretende unir el concepto de musicalidad en el montaje, procedente de las vanguardias francesas, con el maquinismo constructivista y la cadencia propia de los procesos industriales. Estas premisas constituyen la base para conformar un

cine constructivista que aprovechará parte de las ideas futuristas, pero acercándolas hacia los manifiestos constructivistas para conformar un tipo de cine muy cercano al documental que rechaza los parámetros propios de la tradición literaria y del teatro, que dominaban el cine de la década de los años 10, así como la tendencia hacia la psicologización. Pero también revolucionará la técnica del montaje al convertirse en un elemento fundamental de la creación fílmica. Vertov consigue aunar en su cine muchos elementos propios de las vanguardias artísticas del momento para lograr un estilo propio, que combina la técnica industrial en la producción y posproducción con el sentido creativo de la captación del movimiento de los objetos en el espacio y, en consecuencia, facturar una obra cinematográfica que es síntesis de todos los avances tecnológicos de la época y del afán creativo de un pionero del cine como es Dziga Vertov.⁴⁰

El propio Rodchenko diseñó cartelería para la obra cinematográfica de Dziga Vertov, siguiendo el procedimiento habitual de sus fotomontajes y collages y, por supuesto, el estilo constructivista. A continuación añadimos un ejemplo de cartel realizado para un filme de Vertov que posee relaciones iconográficas con planos de la película *El hombre de la cámara*:



Imagen 191. Cartel para el filme *Cine-ojo* (1924)

⁴⁰ Las continuas apariciones del operador con la cámara cinematográfica es un homenaje al trabajo realizado por el cameraman, pero también es un reconocimiento a la cámara misma, elemento que surge del desarrollo tecnológico unas pocas décadas antes de la realización de *El hombre de la cámara* (Sánchez-Biosca, 1996, p. 85)

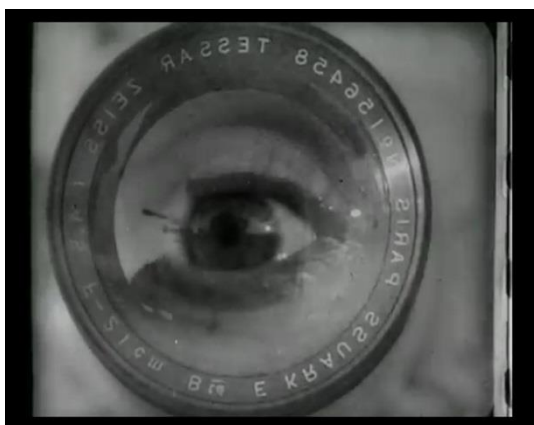


Imagen 192. *El Hombre de la Cámara* (1929)



Imagen 193. *El Hombre de la Cámara* (1929)

Vertov modifica la idea que inicialmente tenían los futuristas acerca de las posibilidades ofrecidas por la cámara cinematográfica. El director ruso, siendo un auténtico realizador y operador de cámara que conoce al detalle el uso y las posibilidades que ofrece la cámara, concretará las utilidades que puede ofrecer, diferenciándose de las ambigüedades abstractas que para Marinetti y los futuristas representaba la cámara de cine. Debemos repetir que para los futuristas la cámara representaba un invento fascinante, aunque muy pocos artistas de esta vanguardia artística tuvieron la iniciativa de vehicular su creatividad a través del nuevo invento. En cambio Vertov se lanzó a realizar los Kinoks, otorgando a la cámara un papel específico: ser el sistema más perfecto de captación de la realidad en la que se halla el ser humano. Vertov considera que la cámara supera al propio ojo humano por su capacidad de revelar los aspectos intrínsecos de la realidad y por la verosimilitud de las imágenes que plasma sobre la película. En manifiestos firmados por el propio Dziga Vertov como “Nosotros: variante de un manifiesto”, donde arremete despectivamente contra los llamados “cineastas” a los que califica como desfasados. En este texto Vertov agradece al cine de aventuras norteamericano su espectacularidad y dinamismo, sin embargo considera que estos filmes carecen de un verdadero análisis del movimiento. También critica la teatralidad que muestran los llamados “dramas psicológicos” para concluir que el arte cinematográfico debe negar el cine que se estaba haciendo en esos momentos. El ritmo del filme debe ser buscado en el movimiento de los objetos y no en cualquier otro lenguaje artístico. De esta forma, Vertov establecerá la independencia del cine

con respecto a otras artes. Para el director ruso el drama psicológico es una dificultad innecesaria para que el hombre sea preciso como un cronómetro, en definitiva, como una máquina. Con una evidente influencia futurista, Vertov afirmará que las máquinas están postergando al hombre, pues éste no sabe mantenerse ante la precisión e infalibilidad de los adelantos tecnológicos. Tres serán los imperativos, según Vertov, que deben tenerse en cuenta a la hora de elegir una determinada temática para un filme: necesidad, precisión y velocidad. Como podemos observar también estos elementos tendrán una decisiva influencia futurista. En su discurso Vertov proclama que las máquinas tendrán una mayor poesía que la propia vida humana. El trabajo mecánico y el hombre acompañado de sus herramientas de trabajo serán los elementos esenciales para ser capturados por otra máquina perfecta: la cámara cinematográfica. De esta forma, *El hombre de la cámara* se planifica como una película centrada en el trabajo de un operador de cámara, que tiene en la cámara de cine la mejor herramienta de trabajo. Los elementos esenciales que deben estudiarse cuando se está planificando un plano pueden resumirse en el metro, distancias con respecto a la cámara, el ritmo, la índole del movimiento y su posición precisa respecto de los ejes de coordenadas de la imagen. Pero al estudio fundamental de las tres dimensiones del espacio se le debe añadir el tiempo, en opinión de Vertov. Por lo tanto, en el lenguaje cinematográfico confluyen como elementos imprescindibles el movimiento de los objetos filmados y de la propia cámara, el espacio y el tiempo. El material rodado, teniendo en cuenta las premisas descritas por el propio Vertov, será posteriormente procesado a través del trabajo de montaje, que para el director ruso consiste en una labor de estudio de la geometricidad del movimiento, con el fin de conseguir una sucesión de imágenes que cautiven al espectador. Además el director ruso en sus escritos en los años veinte del siglo pasado incide con gran entusiasmo en la capacidad que el cine posee para provocar que el espectador imagine las cosas en el espacio (1974, pp. 15-19).

El propio Vertov define los Kinoks de la siguiente forma:

“El Kinokismo es el arte de organizar los movimientos necesarios de las cosas en el espacio, gracias a la utilización de un conjunto artístico rítmico conforme a las propiedades del material y al ritmo interior de cada cosa.

Los intervalos (pasajes de un movimiento a otro), y de ningún modo los mismos movimientos, constituyen el material (elementos del arte del movimiento). Son ellos (los intervalos) quienes llevan la acción hacia el desenlace cinético. La organización del movimiento es la organización de sus elementos, es decir, de los intervalos, en la frase. En cada frase se distingue el ascenso, el punto culminante y la caída del movimiento (que se manifiesta en tal o cual grado). Una obra está hecha de frases, del mismo modo que una frase está hecha de intervalos del movimiento.

Una vez que ha concebido un cine poema o un fragmento, el Kinok debe saber anotarlo con precisión, con el fin de darle vida en la pantalla cuando se presenten condiciones técnicas favorables (p. 17).”

El montaje será una labor fundamental para crear el filme. Vertov menciona que para la llamada cinematografía artística el montaje es la realización de un collage de escenas filmadas por separado, que parten de un guión. En los Kinoks el montaje pasa a ser la organización del material filmado por una cámara que se convierte en el más perfecto ojo para los hombres. Vertov distingue varios momentos en los que se realiza montaje durante la realización del filme, que no necesariamente tiene que ser la labor desarrollada en la mesa de montaje, donde se cortan y pegan los fotogramas del rollo de película rodado. En primer lugar tenemos el montaje que se realiza en el momento de la observación, que cualquier individuo realiza como parte fundamental del procesamiento de la información recibida a través del sentido de la vista. Después tendríamos el montaje realizado tras la observación, que consiste en la organización estructurada de las imágenes percibidas y asimiladas por el cerebro. El tercer montaje se lleva a cabo durante el rodaje del filme y hace referencia a los planos grabados por la cámara, que eligen una parte de la realidad en detrimento de otra. La cuarta etapa del montaje llega después del rodaje, cuando se hace el visionado del material rodado y se buscan los trozos que pueden encajar en el montaje final previsto. El quinto montaje se basa en la búsqueda de los planos que construirán las secuencias y se empalman los

trozos de película en base a los criterios que el propio Vertov señala: mirada, rapidez y presión. La sexta etapa corresponde al montaje definitivo que atañe a los temas subyacentes más ocultos que los grandes temas sobre los que dominan el argumento del filme. En este momento se lleva a cabo una revisión de la coherencia entre planos en función de las temáticas planteadas para reagruparlas definitivamente. Tras la explicación de estas seis etapas de montaje, Vertov considera que la preferencia del rodaje de la realidad, supone que en ocasiones la cámara filma por sorpresa y sin una planificación previa, lo que supone prescindir de las 2 primeras etapas del montaje. En el caso de realizar filmes de corta duración, Vertov recomienda fusionar varias etapas, en el resto de los casos se deben cumplir con los seis montajes, desde la primera observación hasta la obtención del filme definitivo (pp. 88-89).

Vertov también escribió sobre la relación que se plantea entre los Kinoks y el guión. Su crítica se dirige hacia el guión literario, que provoca la anulación de la captación del instante único de realidad. El guión literario no tiene sentido, según el director soviético, si el trabajo de montaje construye los filmes. Esta afirmación no significa que los Kinoks carezcan de planificación en cuanto al rodaje. Según Vertov existe un plan previo que puede tener su origen en un estudio de investigación sobre una determinada temática. Después de contrastar los datos, el guión debe compararse con los datos de la investigación con el fin de comprobar que lo planificado en el rodaje se ajusta a la realidad. Los Kinoks se plantean como cine-documentos con los que se pretende encontrar una metodología científica de realización cinematográfica, muy alejada del cine dramático basado siempre en un guión literario, que tiene un carácter más lúdico y recreativo. En los años veinte del siglo pasado, en los inicios de la URSS, se realizaban filmes de propaganda que se basan en las películas dramáticas, a esta tendencia Vertov contrapone los Kinoks, considerados por el director soviético como auténticos filmes de análisis científico de la realidad social, económica y política.⁴¹

⁴¹ Se puede apreciar a través de los Kinoks el compromiso político de Vertov con el ideario político, social y económico bolchevique (Vertov, 1974, p. 90).

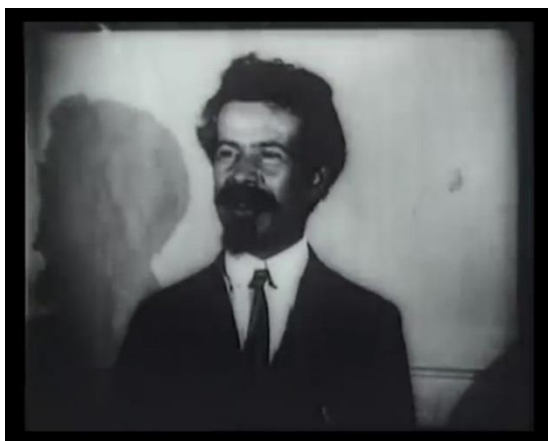


Imagen 194. *Kino-Pravda* (1925), de Dziga Vertov



Imagen 195. *Kino-Pravda* (1925), de Dziga Vertov

El guión es, según Vertov, la creación de una historia que se desea plasmar en celuloide para hacer que cobre vida en la gran pantalla. Si bien el director soviético no criminaliza su práctica, sí considera que reducir las posibilidades del cine a elaborar un procedimiento de producción fílmica siempre basado en la escritura previa de un guión es reducir la capacidad de innovación y creación infinita que proporciona la cámara cinematográfica. Vertov utiliza el nuevo invento en un sentido diferente, siempre intentando transmitir la idea de la lucha de clases en su orientación marxista para mostrar la realidad desde la perspectiva de un bolchevique. El director soviético enfrentaba sus creaciones fílmicas al cine-drama que, en su opinión, adormecía a las clases trabajadoras. El cine debe renunciar al objetivo del entretenimiento que persigue el éxito comercial, pero también debe separarse de la idea de convertirse en arte, según Vertov. Efectivamente, los Kinoks, que inician a un grupo de cineastas rusos en el ámbito cinematográfico, tienden a separarse de estas dos vertientes para conseguir una creación única. Aunque el propio Vertov reconoce que en el campo de la técnica se comparte con el cine artístico algunos elementos, la ejecución de los proyectos que se plantean en los Kinoks obliga a buscar otras soluciones que implican una concepción técnica diferente a la empleada en el cine artístico. Sin embargo los Kinoks de Vertov carecen de los grandes presupuestos de las producciones cinematográficas de cine artístico, ni los decorados grandiosos de las mismas. Tampoco exigen realizadores grandilocuentes ni actrices fotogénicas, pero los Kinoks sí requieren ineludiblemente de los siguientes elementos (Vertov, 1974, p. 91):

- Medios de transporte rápidos, que permitan el desplazamiento inmediato a los lugares de interés para rodar los hechos que ocurren en la realidad cuando se están produciendo, otorgando gran importancia al criterio de inmediatez a la hora de escoger los temas a tratar en los Kinoks.
- Película de alta sensibilidad, ya que se busca la inmediatez y el rápido rodaje sin poder preparar adecuadamente el plano en cuanto a iluminación, será necesario utilizar película de alta sensibilidad que posibilite rodar en condiciones de baja iluminación. La alta latitud del negativo permite que no sea necesario llevar material de iluminación a los escenarios reales, lo que facilita el transporte y la preparación del plano. También tiene como característica relevante poder congelar el movimiento y da como resultado una imagen con menor contraste.
- Pequeñas cámaras de mano ultralivianas. De nuevo prima el criterio de la inmediatez para llegar al lugar en el momento preciso en el que está sucediendo el acontecimiento relevante. Pero será fundamental también la manejabilidad y comodidad de la cámara para realizar movimientos de cámara complejos que no estaban previamente ensayados.
- Aparatos de iluminación igualmente livianos. En situaciones de escasa iluminación será necesario llevar un apoyo lumínico para conseguir planos que no confundan debido a la oscuridad. Pero este criterio debe quedar siempre subordinado al fácil transporte del acompañamiento lumínico.
- Un equipo de cine-reporteros ultrarrápidos. Vertov vuelve a incidir en el criterio de la inmediatez para rodar los acontecimientos relevantes para la ideología bolchevique cuando están sucediendo.
- Un ejército de Kinoks-observadores. Cuantas más personas se sumen al trabajo de recopiladores de información, más completo será la selección de acontecimientos. Esto supone una condensación de

los hechos rodados que tendrán una carga significativa enorme después de realizar el trabajo de montaje.

Los distintos trabajos por puestos y organizados cronológicamente que conforman la elaboración de los Kinoks y la mayor parte de la filmografía de Vertov son (p. 92):

- Los Kinoks-observadores, que facilitan la labor de recopilación de información para decidir el trabajo.
- Los Kinoks-operadores, que tienen como trabajo principal realizar las grabaciones de los temas seleccionados.
- Los Kinoks-constructores, que realizan una clasificación previa del material rodado para elegir los planos que conformarán la pieza fílmica final.
- Los Kinoks-montajistas (hombres y mujeres), que llevan a cabo el trabajo de corte y empalme de los fotogramas rodados.
- Los Kinoks-técnicos de laboratorio, que realizan la labor última referente al tratamiento de la película obtenida en la etapa de montaje, con el fin de pulir los últimos detalles antes de dar por finalizado el trabajo de creación de los Kinoks.

Respecto al Cine-Ojo, Vertov asegura que es la mejor respuesta a los cine-dramas, a los que asocia sin ninguna duda a la clase social burguesa. También Vertov vincula los decorados a la cinematografía burguesa que intenta evitar captar la realidad social y critica la utilización de actores para realizar una película. Su reprobación se extiende a la factura del guión literario que no deja lugar a la capacidad de sorpresa que ofrece la realidad del mundo. Además el guión literario conecta directamente el cine con la tradición literaria de la que Vertov quiere huir para no caer en clichés propios de otros lenguajes artísticos. Pero siempre el cine tendrá un cometido político que se dirige hacia la consecución del objetivo fundamental: explicar la realidad social a través del análisis proporcionado por la ideología marxista-leninista (p. 51).

En cuanto al nacimiento del Cine-Ojo, Vertov escribirá que en origen la idea comienza con la redacción de novelas fantásticas, breves ensayos, epigramas

y poesías satíricas. Después se interesó por el montaje de notas estenográficas, es decir, de grabaciones para gramófonos. Con ello intentaba reproducir los sonidos que se captan en el mundo en un claro interés por la grabación de documentales. Los mencionados documentales sonoros podían ser sonidos estridentes de una industria o ruidos procedentes de una bulliciosa urbe, pero casi siempre el interés de Vertov se dirigía hacia la captación de los sonidos que definen mejor lo que significa la vida de un individuo que habita una ciudad característica del período de entreguerras. Pronto tratará de organizar todos estos sonidos y se le ocurrirá que el espectáculo de sonidos se puede convertir en un espectáculo visual a través de la cámara cinematográfica. Tras su paso por la revista *Kinonedelia* la idea del Cine-Ojo va tomando forma hasta convertirse en una auténtica teoría sobre la creación fílmica, que será equivalente a cine-análisis, a la llamada "teoría de los intervalos" e incluso a la teoría de la relatividad en la pantalla. Poco a poco el Cine-Ojo se dirige a desvelar los misterios de la vida contemporánea, mostrando lo que el ojo humano no aprecia y convirtiendo a la cámara en un microscopio y telescopio simultáneamente, que permitirá al hombre conocer la realidad del mundo que habita. Vertov pretende presentar al espectador cómo es la vida sin maquillaje ni disfraces, quiere enseñar al desnudo los pensamientos que ocupan la mente del hombre de ese momento histórico. Tratando de explicar la realidad para hacer visible lo que está oculto, como ocurre con la ciencia, las producciones cinematográficas tendrán la finalidad de descifrar los enigmas que afectan al hombre desde la perspectiva bolchevique, causa política a la que Vertov entrega su vida y su obra.⁴²

El principio fundamental del Cine-Ojo que escribe Vertov tiene una redacción muy similar a la de un manifiesto político, pues vincula la clase visual, es decir, el propio cine-ojo, y la auditiva (radio-oreja) con los trabajadores de todos los países del mundo en función de la ideología comunista y de su explicación de los fenómenos socioeconómicos. Su intención principal perseguirá crear conciencia de clase, situando como primer tema fundamental la estructura

⁴² La perspectiva de hacer visible lo invisible al gran público, es decir, de descifrar los entresijos que forman los complejos acontecimientos sociales, culturales, económicos, políticos, etc... es uno de los principales objetivos del Cine-ojo de Vertov (Vertov, 1974, pp. 53 y 54).

económica de la sociedad. También se persigue una acción transgresora en el terreno del arte para renovar los estereotipos de este ámbito y rechazar los elementos artísticos que no persigan el fomento de la conciencia de clase (Vertov, 1974, p. 83).

En el manifiesto *Del Cine-Ojo al Radio-Ojo*, Vertov deja clara sus intenciones en cuanto a lo que considera que debe ser el cine. En el último texto señalado, "Del Cine-Ojo al Radio-Ojo" Vertov hace una clara división entre el concepto de Cine-Ojo, que capta los hechos y los registra, realizando la primera parte del lenguaje cinematográfico, y el concepto de Radio-Ojo, que complementa al anterior. Este último concepto supone la segunda y esencial parte del trabajo de composición del lenguaje cinematográfico, al dotar de una estructura determinada a las secuencias rodadas y, en definitiva, realizar un cine-organización a través del trabajo de posproducción. Por lo tanto, Vertov también propone un cine que se monta, palabra con claras reminiscencias del ámbito industrial. El vocablo "montaje" hace referencia a la fase propia del sistema productivo industrial de raíz taylorista y que se concreta en la colocación o ajuste de las piezas de un aparato, máquina o instalación en el lugar que corresponde. Vertov utiliza este concepto para calificar el trabajo que se realiza al organizar el material rodado, evocando connotaciones propias del trabajo industrial. Cada plano debe colocarse en el lugar adecuado, conformando una estructura fílmica que refleje las intenciones de Vertov al componer un filme. De esta forma, se consigue el objetivo último del cineasta, según Vertov, al crear una obra fílmica: mostrar el mundo tal y cómo es, desde la perspectiva ideológica comunista. En el trabajo de montaje Vertov intentará controlar el tiempo y el espacio, consiguiendo filmes en los que ambas magnitudes físicas quedan desvinculadas de elementos reconocibles que no interesan o distraen del discurso que pretende transmitir el cineasta (Sánchez-Biosca, 1996, p. 86). Los filmes de Vertov parecen, en determinados instantes, atemporales, careciendo de una narrativa temporal definida. También construye nuevos escenarios a partir de localizaciones reales, es decir, lugares distantes en el espacio, al sucederse en dos planos contiguos, aparecen ante el ojo del espectador como localizaciones que ocupan el mismo espacio o, al menos, emplazamientos geográficos cercanos. Con esta técnica de montaje

Vertov consigue cierta abstracción en sus filmes, lo que está muy vinculado con el movimiento artístico constructivista.

Las características relativas al tipo de realización y montaje que emplea Vertov en sus filmes y, sobre todo, lo que hemos apuntado en cuento al montaje, contribuyen a que el cineasta ruso tendrá control total y una visión única sobre la obra final. Como otros artistas constructivistas, Vertov buscará simultanear el espacio, el tiempo y la luz en sus obras fílmicas.

A continuación mostramos 3 planos consecutivos del filme *El hombre de la cámara*, donde podemos observar la abstracción narrativa de la película. Vertov busca deliberadamente la consecución de la abstracción cinematográfica en este filme, lo que tendrá una vinculación muy directa con la abstracción constructivista. En el caso que hemos escogido como ejemplo, podemos observar que el segundo plano presenta grandes similitudes con la obra pictórica titulada *Proun* de El Lissitzky:



Imagen 196. *El Hombre de la Cámara* (1929)

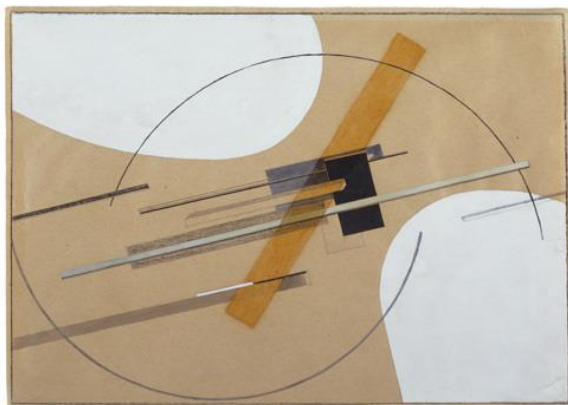


Imagen 197. *Proun* (1922-23)

La intención de Dziga Vertov ante las dos partes para él fundamentales en la creación fílmica, el trabajo de realización y el trabajo de montaje, consiste en que se complementen otorgando gran importancia a ambas. No se trata de obviar la realización para montar únicamente material de archivo, como postulaba la pionera directora rusa de cine Esther Shub, otorgando todo el papel protagonista de la creación fílmica al montaje. En las obras de Dziga Vertov también toma relevancia el uso de la cámara con una determinada planificación de los planos, encuadres y movimientos de cámara. La elección de las localizaciones será otro elemento fundamental en el rodaje de sus películas. En definitiva, el rodaje del material para Vertov que posteriormente será tratado en la mesa de montaje es esencial, pues la puesta en escena que escoge Vertov o, más bien, la ausencia de puesta en escena, es otro elemento distintivo de los rodajes dirigidos por Vertov. Nunca podrán ser películas interpretadas con el fin de lograr la máxima verosimilitud con la realidad filmada. Esta premisa le hará polemizar con Eisenstein, quien no compartía esta visión tan rotunda, siendo más partidario de una solución intermedia. Pero el Kino-Pravda no se consigue en el rodaje, el cine-verdad se logra a través del trabajo de montaje, que es donde se modela el filme, cuando surge el concepto de construcción operando sobre un material cinematográfico en bruto. Es aquí donde es esencial hablar de la teoría de los intervalos, que aparece en manifiesto "Nosotros" de 1922. Para Vertov, al contrario que lo defendido por las vanguardias francesas, el intervalo no es el movimiento rítmico que otorga lirismo al filme, por el contrario será una forma de relacionar planos sistemáticamente entre sí de forma constructiva. De esta forma, Vertov en el texto "Kinoks: una revolución" de 1923 plantea una serie de premisas sobre montaje que sirven para formular su teoría general del montaje. En este escrito se presentan una serie de normas que se han sido fundamentales a lo largo de la historia para el montaje cinematográfico. Muy relevantes será lo indicado en cuanto al intervalo visual, que se concreta en las diferentes correlaciones que deben existir entre planos. Estas reglas básicas que se han mantenido a lo largo de la historia del montaje cinematográfico sirven para realizar una sucesión de planos más fluida y coherente a través de la correlación de planos (primer plano, plano general, etc.); la correlación de ángulos; la correlación de

movimientos en el interior del cuadro; la correlación de luz y sombra; y la correlación de las velocidades grabadas (Vertov, 1974, p. 87).

Si nos detenemos en las palabras que el propio Vertov escribió sobre el Kino-pravda, descubriremos que en los informativos que se realizan confluyen dos modelos: el de las viejas actualidades y los Kinoks. Tras la revolución bolchevique de 1917 las actualidades procedentes de las producciones realizadas por Pathé y Gaumont, así como las del comité Skobelev, fueron reemplazadas por Kinonedelia que publicaba la Sección Cine y Foto de Rusia. La Kinonedelia tradicional no presentaba grandes diferencias con respecto a los noticiarios de actualidad tradicionales. A principios de la década de los años 20 del siglo XX ya existían una serie de rutinas que se aceptaban como lugares comunes y que Vertov quería romper. Para realizar esta tarea comenzó experimentando en la mesa de montaje. El primer trabajo de Vertov para Kino-pravda fue un filme que conmemoraba el aniversario de la Revolución de Octubre. Después de un tiempo de interrupción de su trabajo en Kino-pravda, en el que Vertov fue enviado al frente durante la Guerra Civil rusa, el realizador soviético volvió a su labor en la Sección Cine-Foto para pasar a las actualidades de nuevo. Su inquietud por la experimentación iba creciendo a la vez que percibía una mayor aceptación de sus avances paulatinos en la realización de sus noticiarios. Durante este tiempo encuentra el apoyo a sus trabajos en el teórico del arte Alexei Gan, ya que fue un importante teórico del arte y del diseño. Gan apoyó sin ambages el desarrollo del constructivismo tras la Revolución de 1917 en Rusia. Junto a Alexander Rodchenko y a la esposa de éste, Varvara Stepanova, formaron el primer grupo de trabajo constructivista que reivindicó el arte implementado en el diseño gráfico, en la fotografía y en los carteles de propaganda política. Gan fue un apoyo importante para Vertov porque a través de las páginas de la publicación *Kinophoto*, primera revista soviética sobre cine, las teorías cinematográficas de Vertov y sus experimentaciones tuvieron el respaldo y la difusión necesaria para continuar con su trabajo. La prensa no especializada estaba confundida por los trabajos que Vertov iba presentando en Kino-pravda. Pasaba de la recepción positiva al desconcierto absoluto según aumentaba el grado de experimentación de las

obras fílmicas. Los detractores de Vertov, en su opinión, no aceptaban su trabajo por la tradición narrativa literaria que les impedía comprender la unión discursiva que realizaba Vertov en sus noticiarios. La propia censura eliminó la mitad del contenido del Kino-pravda 14, lo que supuso un duro golpe para Vertov que veía como sus operadores de cámara se negaban a rodar. Finalmente los jóvenes y los clubes obreros recibieron excelentemente el filme y convencieron a Vertov para proseguir con su trabajo. En efecto, Vertov siempre tuvo la intención de luchar contra el cine comercial creando filmes experimentales que se centrasen en difundir la ideología bolchevique (Vertov, 1974, pp. 55-56).

Vertov incide en utilizar como base para componer un filme los materiales rodados directamente de lo que ocurre en el mundo real. Sus noticiarios de actualidades estarán elaborados a partir de trozos de vida organizados en un determinado tema. Es evidente que a través del trabajo de montaje que realiza el montador fílmico se seleccionará el tema que recoge el Kino-pravda. De esta forma, el noticiario no se desarrolla desde un origen marcado por el guión escrito, sino que se debe a la observación del registro de la vida tal cual es, para finalmente establecer unas conclusiones de lo visionado a lo largo del metraje del noticiario. El propio Vertov establece una metáfora esclarecedora al comparar la realización del Kino-pravda con la construcción de una casa, estableciendo una similitud entre el cine y la terminología propia de la arquitectura en un momento histórico en el que el constructivismo se centra en este arte como una de las formas de expresión artísticas fundamentales del movimiento que se extendió al amparo de la Revolución bolchevique de 1917. Para Vertov el cine se compone de materiales rodados como una casa se construye a partir de ladrillos y concibe el metraje rodado como si fueran los materiales de construcción de los que se pueden obtener diferentes obras. Por supuesto, será esencial la excelente realización de los planos, como en una edificación la calidad de los materiales será también fundamental, ya que en ambos casos se trata de la base que se emplea para llegar a la obra final. Vertov señala la especial importancia que posee la calidad técnica, el valor social e histórico del material rodado y, en definitiva, la calidad de todo el filme dependerá precisamente de la manera en que la vida real penetra a través del

objetivo de la cámara. Considerando los Kino-pravda como precedentes claros de *El hombre de la cámara*, será el propio Vertov el que nos deje por escrito la constatación respecto hacia dónde se dirigían sus experimentaciones fílmicas. En este sentido, Vertov afirma que los números 15 y 16 de los Kino-pravda se componen de un material rodado durante varios meses: el primero en invierno y el segundo en primavera. Los planos rodados durante las mencionadas temporadas serán montados para configurar el filme en función de unas temáticas elegidas por el cineasta soviético. El modelo de realización se va acercando cada vez más a la planificación del rodaje de *El hombre de la cámara*.⁴³

El tema de la última Kino-pravda es múltiple y une en un mismo filme el ámbito urbano y el rural, intentando plasmar la inmensidad de los territorios que componen la URSS con sus peculiaridades climáticas y geográficas. También refleja el duelo por la muerte de Lenin, pero con una visión clara de continuidad de todas las tareas iniciadas por la revolución comunista de 1917, cambios que Vertov apoyó con total convencimiento. De esta forma, podemos observar como en este último Kino-pravda se presentan a los obreros realizando su habitual trabajo y también a la montadora seleccionando los negativos, estableciendo una similitud entre la función de los obreros y labor del encargado de realizar la edición del material rodado, unos en la cadena de producción y otros en la mesa de montaje. Es relevante señalar los avances experimentales cada vez más controlados que Vertov lleva a la práctica en los Kino-pravda. Sus pasos se dirigen a un cine cada vez más cercano a la captación con la cámara cinematográfica del instante único, tomado directamente de la realidad, para posteriormente dar forma a los planos rodados en la mesa montaje. Después de los Kino-pravda el propio Vertov escribe que su proyecto siguiente será un filme que carece de guión, donde la experimentalidad será el factor principal para conseguir deshacerse de la artificialidad del cine procedente de los dramas psicológicos. La crítica a la

⁴³ La relación entre cine y las artes plásticas en el caso del filme *El hombre de la cámara* tiene en su trabajo de realización y montaje semejanza con la pintura, ya que el filme se planifica como un compendio de planos que a modo de pinceladas fílmicas describe como es la vida cotidiana en una ciudad rusa (Vertov, 1974, pp. 57-58).

utilización del guión como elemento fundamental de preproducción cinematográfica será continua en las declaraciones de Vertov. El director ruso siempre consideró este elemento como una apuesta por la realización de un filme que imita la belleza de la vida real, un sucedáneo que no capta la verdad del mundo. Por esta razón, Vertov proclama que el cine es el último reducto del arte verdadero al que acuden los cultivadores de otros lenguajes artísticos para refugiarse en él (Vertov, 1974, pp. 59-60).

Vertov escribió lo que para él representaba el trabajo de montaje indicando, en primer lugar, que el proceso debe comenzar siempre por organizar los fragmentos del filme para obtener un tema fílmico. Pero, además, para Vertov tendrá un significado más profundo que metafóricamente explica como la acción de escribir algo cinemático con todo el material rodado. Su concepto de montaje también se dirige a marcar profundas diferencias con respecto del teatro, ya que para Vertov el montaje no es seleccionar fragmentos para escenas, terminología muy usada en teatro, ni tampoco para escoger títulos, elementos propios de la literatura. El montaje no es sólo la última parte del tratamiento de los planos rodados, también se realiza el trabajo de montaje durante todo el proceso de producción del filme porque desde el origen mismo de la idea ya se empieza a estructurar el resultado final de la película. Vertov defiende la idea del proceso continuo de montaje, trabajo que divide en tres etapas:

- Primera etapa: recopilación de todos los datos informativos y documentales relacionados con el tema central del filme. Estos materiales pueden ser muy variados desde fotografías a periódicos, pasando por libros, manuscritos, etc... La tarea descrita implica seleccionar información y conseguir sintetizar un tema que puede ser mucho más amplio. Por lo tanto, el trabajo de montaje ya se ha iniciado en esta primera fase.

- Segunda etapa: La síntesis es una característica fundamental del lenguaje cinematográfico y supone el resumen que realiza el cerebro respecto de la información que recibe a través del ojo humano. El individuo realiza una labor de selección que constituye un montaje de todas las imágenes que

recibe, pero no sólo a través del ojo, también realizará una selección de aquellas imágenes que el cerebro crea a partir del relato de otras personas. Estamos ante la esencial labor del plan de rodaje, que tiene como finalidad ordenar las imágenes que el ojo humano va a visionar. De manera natural el ser humano lleva a cabo un trabajo similar al de la planificación de las secuencias y planos que se realizan en un rodaje. El plan temático establecido será fundamental y sus indicaciones tendrán el mismo seguimiento que las propiedades específicas del ojo-máquina o Cine-Ojo, es decir, de las posibilidades que ofrece la cámara.

- Tercera etapa: La última etapa corresponde al montaje de los planos rodados en la fase del Cine-Ojo. Es el proceso de trabajo relacionado directamente con la colocación de los planos según la idea de tema fílmico final que el creador lleva elaborando desde la primera etapa descrita. En esta fase se debe aplicar el criterio matemático que Vertov reivindicaba. De esta forma, se procederá a realizar el cálculo numérico de los grupos de montaje. De la combinación de las piezas resultantes de los grupos de montaje, obtendremos el montaje final del filme. La combinación se hará siempre bajo normas matemáticas del ámbito de la aritmética, es decir, operaciones de suma, resta, multiplicación y división.

Resumiendo el trabajo que implica el llamado Cine-Ojo, podemos afirmar que desde un principio el montaje estará presente en el mismo. En un primero momento se elige el tema, en ese instante ya se realiza una labor de montaje. Después se formularán observaciones para el tema seleccionado, desarrollando un trabajo de síntesis y elección de lo que se considera verdaderamente relevante entre miles de posibilidades. Por último se lleva a cabo el montaje final que establece el orden de visión del tema seleccionado. Este trabajo conlleva seleccionar un determinado agrupamiento de planos que el cineasta considera adecuados, en base a criterios tanto de calidad del material rodado como de planos necesarios para tratar el tema escogido (Sánchez-Biosca, 1996, p. 88).

4.5. La influencia del arte de vanguardia en el cine y la consecución de su independencia como lenguaje artístico autónomo

Todo lo mencionado en las páginas anteriores, redundando en la idea de la existencia de imbricaciones múltiples en la construcción de un sistema estético en el cine que abarca las artes plásticas, la arquitectura, el diseño y, en definitiva, distintos lenguajes artísticos. Las relaciones de influencias mutuas de las obras realizadas durante este período sirve de ejemplo para introducir el concepto de las “contaminaciones figurativas” de Simón Marchán. Este autor afirma que la arquitectura y la pintura poseen influencias mutuas que terminan percibiéndose en las obras realizadas. Pero el cine también recibe estas influencias como hemos visto y los planos de Ruttmann podrían estar inmediatamente relacionados con las obras de tema urbano que los pintores expresionistas y post-expresionistas alemanes pintaron durante las tres primeras décadas del siglo XX.

Simón Marchán observó las “contaminaciones figurativas” en la generación moderna de la arquitectura, una amalgama de imbricaciones estilísticas que se observan en varios lenguajes artísticos. Así en las ciudades del siglo XX las construcciones arquitectónicas experimentaron procesos de hibridación de los lenguajes arquitectónicos con los de las periferias plásticas, pero también con una amalgama de lenguajes entre los que podemos citar la literatura, las producciones científicas y orgánicas, el ámbito de la electrónica, las infraestructuras, las influencias metadimensionales, etc... A todos estos lenguajes Marchán añade uno que es esencial en la evolución estética del siglo XX: las producciones audiovisuales. Todo ello proporciona sinergias que provocan excitantes experiencias en el territorio de lo mimético. Desde aquí parten y se originan, frecuentemente, la ideación de las formas arquitectónicas. Todo ello contribuye a crear nuevas formas urbanas ante las que el ciudadano-espectador queda perplejo y sirven de motivación para que artistas como Walter Ruttmann encuentren un tema fílmico: la ciudad metropolitana

contemporánea plasmada en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1986, pp. 123-128).

En el filme *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* podemos observar algunas construcciones arquitectónicas. Una de las más significativas por lo innovador de su diseño es la *Sede del Berliner Tageblatt* (1921-23) una construcción muy significativa de estilo Nueva Objetividad proyectada por Erich Mendelsohn, que perteneció al grupo de vanguardia arquitectónica denominado Der Ring, como otros grandes arquitectos alemanes de la Nueva Objetividad y de la Escuela Bauhaus (Mies Van der Rohe, Hugo Häring, Hans Poelzig, Bruno Taut, etc...):



Imagen 198. Sede del Berliner Tageblatt (1921-23), de Erich Mendelsohn



Imagen 199. Berlín, sinfonía de una gran ciudad (1927)

Uno de los primeros planos de la gran metrópoli en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* corresponde a un edificio que también representa la vanguardia arquitectónica del momento. Su diseño es muy similar a construcciones realizadas en Berlín durante el periodo de entreguerras pertenecientes a las obras de arquitectos relevantes, como son Bruno Taut y Hans Poelzig:



Imagen 200. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)



Imagen 201. *Sede de la Federación Alemana del Transporte* (1927-32), de Bruno Taut



Imagen 202. *Haus des Rundfunks* (1919), de Hans Poelzig

László Moholy-Nagy hizo referencia en sus escritos de finales de los años veinte del siglo XX a la “obra de arte total”, en cuanto a las relaciones que se establecen entre la pintura y la arquitectura. Los individuos buscan nuevas experiencias sensoriales que exigen ensayos ópticos que proceden de nuevas armonías de color. Sin embargo, la evolución tecnológica y el desarrollo del arte durante el siglo XIX llevan a cuestionarse la pervivencia de la pintura de caballete porque se basaba en la subjetividad del artista, en una época en la que el conocimiento científico y la objetividad se imponen sobre cualquier otra premisa. Ante este panorama los pintores con sus importantes conocimientos de las armonías de color estaban avocados a ponerse al servicio de las intenciones del arquitecto. Pero Moholy-Nagy reivindica la independencia de los distintos lenguajes artísticos, que si bien pueden tener un nexo común en la percepción sensorial basada en lo visual, cada uno tendrá una tarea específica propia. La creación óptica en general ya sea cinematográfica, fotográfica,

pictórica, arquitectónica, etc... es juzgada a partir de sus especificidades, que consiguen distinguir unos ámbitos artísticos determinados respecto de otros (2005, p. 74).

Vertov también busca en las obras arquitectónicas y de ingeniería la inspiración para conseguir ensayos ópticos que ofrezcan nuevas sensaciones al espectador. La realización cinematográfica ejecutada por Vertov en el filme *El hombre de la cámara* asume el reto de captar localizaciones que reflejan la modernidad de las estructuras procedentes de la ingeniería, como superación de los modelos históricos de arquitectura. Esta inclinación del director soviético será común a la de pintores de este momento histórico. En este caso hemos escogido un plano del mencionado filme de Vertov que capta una infraestructura que se asemeja a la *Torre Shújov*, proyectada por el ingeniero Vladimir Shújov, quien fue un importante exponente de la vanguardia arquitectónica basada en formas orgánicas. Esta torre construida para la red de radiodifusión rusa supone la consecución de una estructura hiperboloide muy innovadora. La pintora constructivista rusa Liubov Popova también busca la inspiración en las estructuras procedentes de la moderna ingeniería, con el fin de conseguir reflejar nuevas soluciones espaciales en pintura, como demuestra su obra *Fuerza espacial de construcción* (1921):



Imagen 203. *El Hombre de la Cámara* (1929)



Imagen 204. Torre Shújov (1920-22)



Imagen 205. Fuerza espacial de construcción (1921)

Para regenerar y revitalizar la pintura de las primeras décadas del siglo XX surgen dos movimientos fundamentales: el cubismo y el constructivismo. Se trata de renovar los elementos formales y los medios de expresión pero sin la pretensión de crear arte con ello, pues surgirá una obra considerada como expresión artística cuando se alcance la máxima intensidad expresiva. Otro camino para conseguir la regeneración de la pintura en este periodo histórico procede del intento de unificación de obras aisladas entre sí o campos de creación distintos, llegando al concepto de obra de arte total, siendo la arquitectura el lenguaje que mejor aúna todas las artes. Como ejemplos se puede señalar el grupo De Stijl en Holanda y la Bauhaus en Alemania. En el pasado la obra de arte total era fácilmente identificable, sin embargo con la industrialización y con los sistemas de trabajo de especialización de origen taylorista se ha producido una fragmentación en todos los campos, que impide abarcar una totalidad de sensaciones procedentes de los distintos lenguajes artísticos. Pero la obra de arte total no puede quedarse en una simple suma de elementos procedentes de aportaciones individuales, por el contrario debe conseguirse a través de una perfecta integración y armonía de los elementos con el fin de anular la posibilidad de separar cualquier componente que conforme la obra total. También será fundamental en la creación de la obra una predisposición del creador hacia el trabajo dedicado al bien general e intentar

conseguir una productividad máxima en su labor, siempre combinado con el tiempo suficiente para dedicarlo al plano personal y al descanso. Moholy-Nagy reivindica los derechos de los creadores y los iguala a los de cualquier otro trabajador (pp. 75-76).

En las influencias mutuas que se producen entre el ámbito de la arquitectura y el de la pintura, la primera debe sintetizar los elementos funcionales propios y adaptar el material de color al espacio, trabajo que desde otra perspectiva acomete la pintura. Por lo tanto, no puede haber una creación de colores que dominen sobre el resto de los elementos, sin embargo sí habrá una forma de utilización de los colores en los exteriores de un edificio que servirá como auxiliar en la organización y en los interiores como apoyo para el efecto ambiental que crea la sensación de “confort”. Pero las formas arquitectónicas no deben limitar el desarrollo del ámbito cromático.⁴⁴

Otra de las aportaciones teóricas de Moholy-Nagy se dirige hacia la reivindicación de la pintura de caballete frente a la pintura al fresco de gran formato, pues en su momento las ilustraciones de códices y de Biblias, los paisajes y los retratos, además de las pintura de caballete, fueron intentos de innovar y revolucionar la pintura desde el punto de vista de la representación. El descubrimiento de las reglas de la perspectiva, la pintura de caballete desatiende el color y los pintores centran su esfuerzo en la representación. Ésta llegó a su perfección máxima con la fotografía, pues las posibilidades técnicas que ofrece son perfectas para reproducir a la perfección el motivo que se pretende representar. Sin embargo, paralelamente, el color se encuentra en su punto más bajo desde el punto de vista creativo. Ante este panorama los impresionistas en el siglo XIX vuelven a retomar las investigaciones del color y a centrar sus creaciones en los valores cromáticos. En este sentido, Moholy-Nagy señala que la pintura de caballete ha servido para establecer una clara distinción entre la creación que busca la innovación procedente del color y la

⁴⁴ La integración e imbricación de lenguajes artísticos diferentes se impulsó desde la Escuela Bauhaus, que Moholy Nagy había conocido a la perfección como miembro del claustro de profesores de la misma. Las posibilidades que ofrece la investigación en arquitectura y en pintura en ocasiones llevará a las mismas conclusiones partiendo de perspectivas diferentes (Moholy Nagy, 2005, p. 77).

creación centrada en la representación del objeto. Los nuevos medios tecnológicos aumentan las posibilidades de representación al descubrirse nuevos campos y formas para los aparatos ópticos que se instalan en las ciudades del primer tercio del siglo XX. Nuevos dispositivos como proyectores de luz, reflectores o paneles lumínicos publicitarios introducen novedades en la representación, pero también en la creación de colores. El pigmento había sido a lo largo de la historia del arte la base sobre la que se componían los colores y tanto la pintura como la arquitectura utilizaban combinaciones cromáticas. Moholy-Nagy señala que después de la aparición de los medios tecnológicos, las nuevas posibilidades de creación en color intensifican los conocimientos sobre reflexión y proyección para alcanzar la obra lumínica continua, que conlleva una cierta irradiación que se refleja en el espacio. Todos estos hallazgos servirán para habilitar nuevas posibilidades de expresión (Moholy Nagy, 2005, p. 78).

El primer tercio del siglo XX intensifica el ritmo de experimentos que integran elementos lumínicos, aunando varios lenguajes artísticos. Tanto Walter Ruttmann como Viking Eggeling realizan trabajos que se dirigen en este sentido, pues utilizan el cine para crear alternancias y variaciones de imágenes no figurativas. Ruttmann crea un tipo de filmes a partir de figuras diseñadas para la mesa de montaje con el fin de utilizar el cine con un claro objetivo experimental y romper los límites entre la pintura y el cine. Eggeling, por su parte, fue el artista que después de los futuristas continuó la labor de tratar el problema del tiempo para plantearlo de una forma científica, pues ya en su momento trastornó toda la estética anterior que se había utilizado para realizar la sucesión de representaciones surgidas a lo largo de la historia del arte. La aportación de Eggeling se dirige en la línea que ya hemos comentado, es decir, a través del montaje fotográfico que se elabora a partir de imágenes que se colocan una detrás de otra para conseguir la sensación de animación y movimiento de las figuras, que parten de elementos formales simples para convertirse en elementos mucho más complejos. El desarrollo de las figuras sirve para estudiar distintas variaciones de tamaño, ritmo y repetición. Los primeros experimentos tienen como objetivo resolver una problemática más vinculada a la música, pues se estudia las divisiones temporales, la estructura

rítmica y la composición del filme como una totalidad, labor muy similar a la que se enfrenta un compositor musical. Posteriormente llegará a un mayor interés por la percepción de lo óptico-temporal, es decir, se intensifica la investigación de los fenómenos de movimiento que se articulan a partir de las variaciones en el claroscuro y en la dirección de las formas.⁴⁵



Imagen 206. *Sinfonía Diagonal* (1924), de Viking Eggeling



Imagen 207. *Sinfonía Diagonal* (1924), de Viking Eggeling

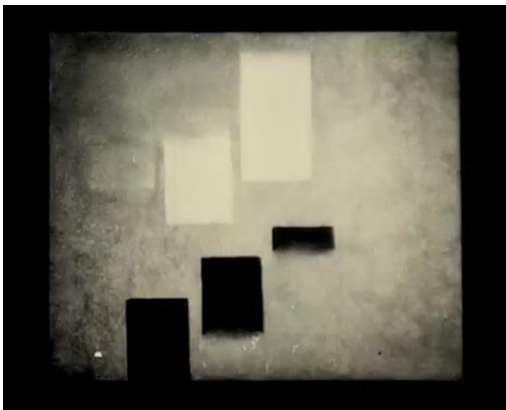


Imagen 208. *Opus II* (1923), de Walter Ruttmann



Imagen 209. *Opus II* (1923), de Walter Ruttmann

⁴⁵ Viking Eggeling, Hans Richter y Walter Ruttmann con su obra cinematográfica demuestran la imbricación de diferentes lenguajes artísticos, logrando que confluyeran la pintura, la fotografía y el cine. A esta convergencia se llega a partir de investigaciones iniciadas en el ámbito cinematográfico, sin embargo estos directores también habían trabajado en el ámbito de la pintura y de la fotografía, lo que enriquece aún más sus trabajos experimentales en el terreno cinematográfico (Moholy Nagy, 2005, p. 79).



Imagen 210. *Opus III* (1923), de Walter Ruttmann



Imagen 211. *Opus III* (1923), de Walter Ruttmann

Hans Richter, discípulo de Eggeling, quien realizó una importante labor teórica, pero también realizó unas experiencias fílmicas relevantes que parten de las animaciones de figuras al principio de su carrera, para pasar posteriormente a explorar con más detenimiento el elemento temporal en obras como *Rennsymphonie* (1928). En esta obra se trata de reconstruir y abstraer el tiempo que parece quedar detenido tras comenzar con un amanecer en el hipódromo. Buscando la síntesis del movimiento llegará a conseguir una continuidad lumínica temporal que también se observa en el elemento espacial, consiguiendo una gran fluidez en las transiciones de los planos observados en sus filmes. El interés de Richter por estas investigaciones puede rastrearse tanto en *Rhythmus 21* (1921) y *Rhythmus 23* (1923) o, incluso, en filmes posteriores como *Vormittagsspuk* (1927) con una tendencia de estilo dadaísta mucho más evidente. Los estudios sobre las posibilidades que ofrece la luz en el fotograma fueron continuados por Man Ray y el propio Moholy-Nagy consiguiendo novedades importantes en cuanto a la forma de estructurar la luz. Por un lado Man Ray con sus *Rayogramas* obtenidos a partir de la utilización de la ampliadora como fuente de luz, pues cuando se enciende este elemento característico de la fotografía se proyectan una serie de sombras sobre el papel que dan lugar a la imagen que finalmente se obtiene. En cuanto a las experiencias sobre fotogramas que realizó Moholy-Nagy debemos mencionar que utilizó muy diversos procedimientos siendo destacable el empleo de materiales semitransparentes o transparentes. Un procedimiento interesante se basaba precisamente en colocar objetos sobre el soporte fotosensible durante el tiempo suficiente para que oscureciesen las zonas expuestas directamente a

la luz. Moholy-Nagy también fue un trabajador incansable del laboratorio fotográfico, donde podía experimentar libremente con el material fotoquímico (Moholy Nagy, 2005, p. 80).

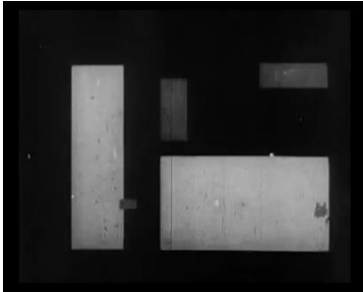


Imagen 212. *Rhythmus 21* (1921), de Hans Richter

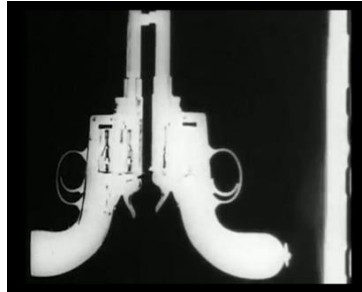


Imagen 213. *Vormittagsspuk* (1927), de Hans Richter

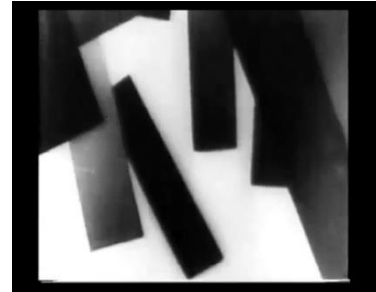


Imagen 214. *Rhythmus 23* (1923), de Hans Richter



Imagen 215. *Rayograma* (1922), de Man Ray

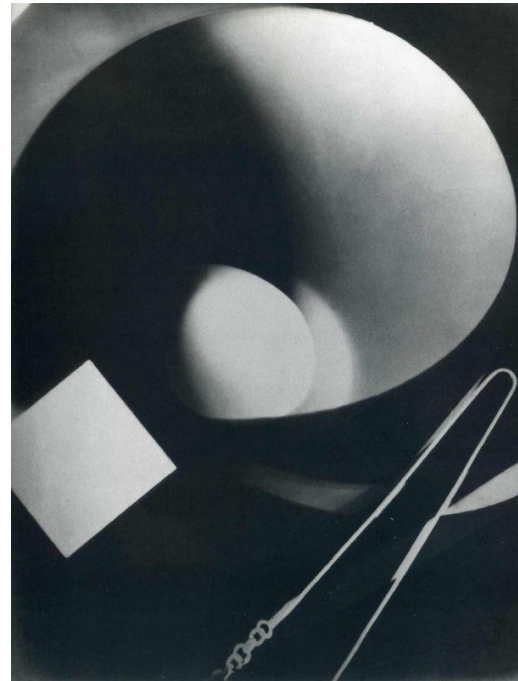


Imagen 216. *Rayograma* (1922), de Man Ray

En la Bauhaus se realizaron experiencias basadas en la utilización de las luces y su combinación con las sombras, construyendo en base a las reflexiones de ambos elementos lo que se considera una obra de colores en movimiento. Se entrecruzan superficies de color en combinación con desplazamientos que hacen fluir y aglutinarse los colores utilizados. Fueron Schwertfeger, Hartwig y Hirschfeld-Mack buscan las posibilidades de reflejar una nueva dimensión

espaciotemporal que hace más evidente el juego de luces que acaban perdiéndose en la profundidad al girar sobre sí mismos. Alexander Laszló también plante una iniciativa similar con su “música de luces de colores”, sin embargo, Moholy-Nagy critica su forma la subjetividad con la que Laszló valora la percepción visual de los tonos musicales y reclama un estudio más objetivo basado en investigaciones científicas sobre los fundamentos optofonéticos (p. 81). Con estas afirmaciones Moholy-Nagy reivindica la importancia de los estudios científicos en todos los campos, incluido el arte. En un momento histórico en el que la ciencia y la tecnología asombran a la sociedad europea y norteamericana del momento y, como consecuencia, en el ámbito artístico también se intentarán realizar investigaciones y experimentos a partir de metodologías científicas. El futurismo desde un principio admira los grandes avances científicos y tecnológicos del momento, como es el invento de la cámara cinematográfica, y con este movimiento artístico se inicia una tendencia hacia la búsqueda de investigaciones en el arte validadas por métodos científicos.

Los estudios realizados en cuestiones de iluminación, tanto en los aspectos técnicos como en su aplicación al ámbito artístico, así como los collages fotográficos que realizan, por una parte, Moholy-Nagy y, por otra, Rodchenko tendrán una gran influencia en el cine. En el caso del primero se puede señalar como ejemplo su denominado *Modulator Lichtrequisit*, que servía para introducir el dinamismo en una creación artística y conseguir reproducir los ritmos cinéticos en una obra muy relacionada con los postulados futuristas y constructivistas. El artefacto se componía de piezas metálicas, vidrio y plexiglás y sobre el mismo incidían luces y proyecciones (Prieto, 2005, p. 176).

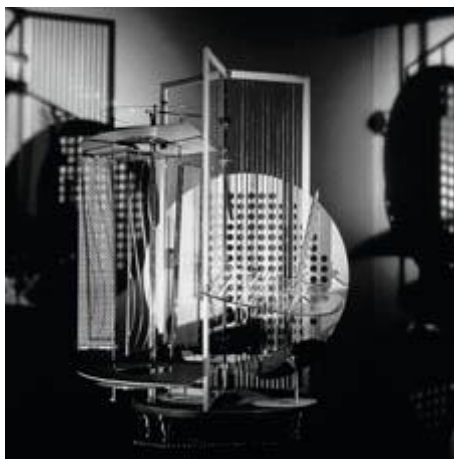


Imagen 217. *Modulator Lichtrequisit*
(1922-1930)

Moholy-Nagy reclamaba entonces una mayor experimentación en el ámbito de la creación de luz en movimiento. El movimiento y los efectos visuales no pueden ser estudiados desde un punto de vista acústico-musical o, por lo menos, como afirma el pintor húngaro, no sólo desde este ámbito, para él tendrán más valor las investigaciones optofonéticas del polifacético artista austriaco Raoul Hausmann. Moholy-Nagy llegará a cuestionarse la idoneidad de continuar plasmando en el caballete la imagen única estática como creación de color, cuando el cine irrumpe ofreciendo la posibilidad de captar los reflectores de luz en movimiento. Esos reflejos de luces producen tensiones de luz, espacio y tiempo, que son los elementos fundamentales con los que cuenta el cine para crear las imágenes del plano, y se combinan en armonías de color o en blanco y negro. De estas creaciones surgen distintas modalidades de arte cinético, que deben cumplir con la condición de continuidad de movimiento en la que el elemento temporal y el visual se encuentran en un perfecto equilibrio. Frente a la imagen estática cuyas únicas exigencias para el espectador son la mediación y el recogimiento, el cinematógrafo con la imagen en movimiento conlleva una participación mucho más activa del espectador que le obliga a hacer un esfuerzo óptico de captación y a intentar participar en los sucesos ópticos. La creación en cine permitirá simplificar el proceso señalado para posibilitar nuevas experiencias visuales. Así surge claramente la necesidad de concebir experiencias ópticas, de carácter estático o en movimiento, lo que

supondrá otra perspectiva del problema del equilibrio polar y del ritmo que conlleva los actos de la vida.⁴⁶



Imagen 218. *Retrato de Vera Broido* (1933), de Raoul Hausmann



Imagen 219. *Desnudo de Vera Broido* (1933), de Raoul Hausmann

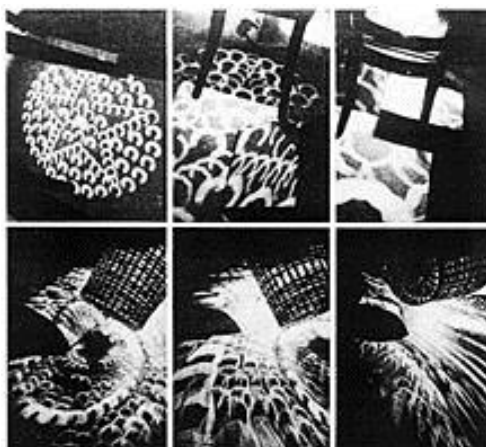


Imagen 220. *La instalación de seis estudios de luz a partir de 1931* (años 30), de Raoul Hausmann

El fotograma ofrece muchas posibilidades para proyectar la luz a través de objetos con distintos coeficientes de refracción sobre el soporte fotográfico. Estas experiencias tratarán de llevarse a cabo desviando la trayectoria de la luz mediante distintos mecanismos, como cubrir unas zonas específicas de la pantalla con sombras. El proceso podrá efectuarse con la cámara fotográfica o sin la misma. El objetivo será lograr un procedimiento por el cual se fije con precisión un determinado juego de luces y sombras. Las nuevas creaciones

⁴⁶ Raoul Hausmann en su constante experimentación artística, desde su militancia en el dadaísmo y con posterioridad a esta etapa, siempre trabajó exhaustivamente por la renovación visual de las artes plásticas y la literatura, realizando interesantes obras en el ámbito fotográfico basadas en el estudio de la luz (Moholy Nagy, 2005, p. 82).

lumínicas plasmadas en el fotograma se basan en la utilización como elemento independiente de la luz sobre el soporte fotoquímico, como también ocurre con la música y el sonido o la pintura y el color. La luz pasa a ser un elemento más de creación con el que se podrá trabajar, es decir, una herramienta útil para experimentar nuevas formas de producciones artísticas.⁴⁷

Otras alternativas para trabajar con el negativo de forma creativa proceden de la utilización de aplicar mezclas químicas diversas, que pueden fijar fenómenos lumínicos. Otro método empleado en la década de los años veinte del siglo pasado es el denominado “cámara oscura”, que es un instrumento óptico a partir del cual se puede obtener una proyección plana de una imagen captada sobre la parte interior de su superficie. Además de ser un antecedente de la fotografía, la cámara oscura permitía seguir experimentando con la luz y si se tomaba como soporte el fotograma se podían realizar pruebas con fotografía estenopeica. Sin embargo, Moholy-Nagy propondrá ir más allá y seguir investigando las posibilidades que ofrece la incorporación de lentes y espejos que capten el objeto desde diferentes puntos de vista, incorporando las experimentaciones procedentes del ámbito de la óptica al trabajo con la luz y el soporte fotoquímico.⁴⁸

Teniendo en cuenta que la cámara oscura y la fotosensibilidad de las sales de plata son el fundamento de la fotografía analógica, Moholy-Nagy trata de innovar con estos elementos básicos, concediendo un gran valor a las creaciones realizadas a partir de los trabajos con fotogramas. Esta afirmación

⁴⁷ A lo largo de su trayectoria artística Moholy-Nagy se convierte en un innovador de varios campos (fotografía, tipografía, escultura, pintura, grabado, diseño industrial, cine, etc...), no sólo desde el punto de vista práctico, sino también desde sus escritos como teórico, escribiendo lúcidas reflexiones teóricas sobre el cine de vanguardia. Sin embargo fue en el ámbito de la fotografía en el que mostró una capacidad de experimentación muy relevante (Moholy Nagy, 2005, p. 88). Acuñó el término “Nueva Visión”, asociándolo a la idea de convertir a la fotografía en una nueva forma de ver el mundo exterior que el ojo humano no percibe. Estas teorías presentan claras similitudes con el Cine-ojo y Radio-Ojo de Vertov, pues el director ruso proponía que la cámara cinematográfica sirve como un perfecto “ojo” producto del avance de la tecnología, con el que se capta la realidad de lo que sucede en el mundo.

⁴⁸ Las innovaciones de Moholy Nagy en fotografía conlleva múltiples experimentaciones con el papel sensible a la luz. Uno de sus trabajos en esta línea de investigación consistía en colocar objetos en la parte superior del papel. A este proceso lo denomina creación de fotogramas (Moholy Nagy, 2005, p. 89).

queda resaltada al componer directamente sobre el papel sensible a la luz, como si realizara un dibujo (Hernández, 2015, p. 204).

Este tipo de experimentaciones tratan el tema de la cinematografía de una forma muy intensa al proponer la creación de cines que sirvan para realizar diversos experimentos de distintos tipos, con instrumentos y aparatos adecuados y una superficie adecuada para realizar la proyección. Se proponen posibilidades de experimentar con las superficies de proyección para crear formas diagonales y añadiendo circunvalaciones, como si se tratara de un paisaje de montañas que previamente se ha preparado en un esquema para controlar y analizar los efectos causados. Otra propuesta para modificar las superficies de proyección sería conformar la pantalla como un segmento de esfera con un enorme radio y un ángulo aproximado de 45 grados en relación con la perspectiva del espectador. Sobre esta superficie se proyectarán dos películas a través de proyectores móviles. A través de este montaje se podrían representar dos o más piezas independientes entre sí, aunque con posterioridad se podría intentar calcular cómo las proyecciones simultáneas pueden tener una representación con una coherencia muy precisa (Moholy Nagy, 2005, p. 98).

Las superficies de proyección de gran tamaño permiten la representación de movimientos largos. Pero además posibilita la proyección de películas simultáneas, cuyos movimientos se desarrollan paralelamente desde puntos alejados entre sí para confluir en un momento determinado en un lugar de la superficie de proyección. Las significaciones de las proyecciones al visionarse paralelamente y coincidir en determinados puntos son múltiples y ofrecen nuevas posibilidades en cuanto a la forma de estructurar las piezas cinematográficas. Desde el punto de vista de la narrativa también supone una alternativa que posibilita nuevas formas de relacionar distintas temáticas superponiendo argumentos o elaborando desarrollos en paralelo. Así una película estructurada en tres puntos podrá comenzar en paralelo con temáticas diferentes, que irán alternándose durante el metraje del filme, haciendo que la película que comenzó en un punto prosiga en otro, para volver al primero nuevamente, y la que comenzó en un punto de proyección termine en otro. Los

cambios en la superficie de proyección tendrán sentido significativo en la obra. Este tipo de proyección podrá aplicarse a también a obras no figurativas comparables a los fotogramas, que incorporen efectos de color. El elemento principal en el que se basan estos experimentos filmicos será un prisma móvil colocado frente a la lente de los aparatos de proyección.⁴⁹



Imagen 221. *Lichtspiel: Schwarz Weiss*
Grau (1930), de Moholy-Nagy



Imagen 222. *Lichtspiel: Schwarz Weiss*
Grau (1930), de Moholy-Nagy



Imagen 223. *Lichtspiel: Schwarz Weiss*
Grau (1930), de Moholy-Nagy



Imagen 224. *Lichtspiel: Schwarz Weiss*
Grau (1930), de Moholy-Nagy

Uno de los efectos propuestos por Moholy-Nagy consiste en combinar dos proyectores que reproduzcan la misma película a la vez, consiguiendo proyectar en dos puntos diferentes el mismo movimiento. Esta cadencia repetitiva podrá estructurarse en secuencias que en ciertos momentos retornarán a un movimiento central que vertebrará la composición fílmica. Estas

⁴⁹ Moholy-Nagy realizó un filme experimental basado en las investigaciones y posibilidades que ofrece la cámara cinematográfica a la hora de captar luces y sombras producidas sobre objetos metálicos que quedan disueltos en la propia luz o en la oscuridad. Este cortometraje del año 1930 se tituló *Lichtspiel: Schwarz Weiss Grau* (1930) (Moholy Nagy, 2005, p. 90).

propuestas experimentales en el campo cinematográfico exigen a los órganos perceptores de los espectadores adaptar las capacidades ante las proyecciones de forma que tanto los ojos como el centro perceptivo en nuestro cerebro deben realizar el esfuerzo necesario para captar los nuevos filmes. La evolución de los sentidos se ha debido al desarrollo de la técnica y a los intensos cambios experimentados en la forma de vida de las grandes ciudades, que han exigido a los órganos de percepción acústicos y visuales que funcionen de forma simultánea. Como ejemplo de este hecho podemos señalar que en el filme *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, observamos a los berlineses atravesando la Postdamer Platz, conversando entre sí y, a la vez, escuchan las bocinas de los autos, las campanillas del tranvía, los clarines de los ómnibus, la ráfaga del tren subterráneo, el grito el vendedor de periódicos, etc... distinguiendo entre tal variedad de sonidos sin cometer fallo. Como podemos observar, en los años veinte del siglo pasado existe una predisposición evidente por la exploración de las posibilidades de creación artística que tratan de aprovechar el desarrollo en el terreno de la óptica y la acústica (Moholy Nagy, 2005, p. 100).



Imagen 225. *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (1927)

Debemos señalar las dificultades que conlleva el proceso de realizar experimentaciones fílmicas con juegos de luces que quedaban registrados a través de dibujos integrados en la imagen con grafismos en la mesa de montaje, o bien a través de juegos de luces y sombras difícilmente captados

por la sensibilidad del negativo. Acompañando a estos efectos se pueden utilizar efectos lumínicos incidiendo en su multiplicidad a través de la mecanización del movimiento de los puntos de luz, con el fin de aumentar las posibilidades a la hora de innovar en los trabajos cinematográficos. Otra forma de lograr nuevos hallazgos cinematográficos consiste en estudiar las posibilidades que ofrece la creación lumínica estática, que puede lograrse en otros ámbitos diferentes al cine, y a la producción cinematográfica organizada. Una forma más creativa de impregnar con luces el negativo consiste en colocar celosías o gobos entre el punto de luz y el soporte fotoquímico para modificar la iluminación sin detener la continuidad de la película. Esta práctica puede utilizarse tanto para tomas en las que se captan objetos, como para creaciones fílmicas basadas en la representación de la luz.⁵⁰

Las formas sólidas definen sus contornos en función de una determinada luz que, además, nos da una temperatura de color definitiva para determinar la apariencia de la figura. Moholy-Nagy considera que todas las formas se disuelven en la luz, cualidad principal que caracteriza al cine moderno y que permite estudiar al cine de vanguardia como una reflexión plástica sobre la modernidad (Barreiro, 2011, p. 18).

Existe una diferenciación fundamental en la creación óptica entre las obras que se basan en las investigaciones del color y las que buscan en la utilización de la luz para realizar nuevas experimentaciones. El primer tercio del siglo XX contempla la creación de multitud de obras ópticas y fonéticas, experimentaciones que darán como resultado avances necesarios en la exploración de las posibilidades técnicas de los nuevos inventos, surgiendo de esta forma las nuevas artes visuales como factores esenciales de la producción artística contemporánea. Moholy-Nagy cita literalmente a Ludwig Hirschfeld-Mack en cuanto a las aportaciones de este artista alemán sobre la composición de color. Pero también será esencial la afirmación de este artista alemán de la Bauhaus respecto a la importancia del movimiento de las formas

⁵⁰ Son proyectos que exploran el potencial del cine para ofrecer una perspectiva diferente del espacio, el tiempo y el movimiento (Moholy Nagy, 2005, p. 101).

bidimensionales, llegando a establecer una relación entre las artes plásticas y el cine como medio de representación (Moholy Nagy, 2005, p. 102).

Una de las aportaciones más interesantes de Moholy-Nagy al cine fue el proyecto titulado “Dinámica de la gran ciudad” que fue surgiendo en los años 1921-1922. Se trataba de una creación que se iba a realizar con el cineasta y guionista Carl Koch. Finalmente no se encontró un respaldo económico para el proyecto, pues desconfiaban de un guión que no contenía una trama, pese a considerarlo una idea innovadora. No obstante unos pocos años después Moholy-Nagy realizará un filme captando la ciudad francesa de Marsella titulado *Marseille Vieux Port* (1929). La intención del artista húngaro que perteneció a la Bauhaus al rodar esta película consiste en obtener un documento fiel del ritmo vital de los habitantes de una ciudad, por lo que está muy vinculado con la corriente cinematográfica denominada *Sinfonías de Ciudades*. Desde la época en la Bauhaus Moholy-Nagy había estado muy interesado por las posibilidades del cinematógrafo y siempre reivindicó lo que denominó “cine puro”, que debe buscar un lenguaje diferente alejado de otros artes. Elementos como el argumento o la trama vinculan al cine con la literatura y, en particular, con el teatro, por lo tanto son prescindibles para el objetivo de independizar el cine de cualquier atadura anterior. Su posterior filme *Lichtspiel: Schwarz Weiss Grau* (1930) persigue la experimentación de la luz sobre el fotograma de la que ya hemos grabado. También puede observarse un interés por la abstracción en la ausencia de tiempo, que el propio Dziga Vertov ya había experimentado en *El Hombre de la cámara* un año antes. Muy interesante fue su primer filme *Berliner Stilleben* (1926)⁵¹, que tiene como tema principal captar los diferentes modos de vida de los ciudadanos de Berlín, reflejando las grandes diferencias sociales de la metrópoli de este momento histórico. *Gross-Stadt Zigeuner* (1932) fue la cuarta película en orden cronológico de Moholy-Nagy. Se podría calificar este cortometraje como un documental social sobre la etnia gitana, centrándose en sus costumbres, estilo de vida o formas de conseguir el sustento económico. *Architektenkongress*

⁵¹ *Berliner Stilleben* es un filme de clara temática social que tiene muchas similitudes con las *Sinfonías de Ciudades*, ya que en los planos de la película podemos observar medios de transporte modernos, el modo de vida de los ciudadanos de una gran urbe, cierta abstracción en la narrativa y, por supuesto, la captación de la realidad tal y como se produce.

Athen (1933) es un cortometraje documental montado a modo de diario sobre un congreso de arquitectura organizado en Atenas y el viaje que se inicia en Marsella con Atenas como destino y el regreso a Marsella. Le Corbusier fue uno de los personajes importantes del ámbito de la arquitectura captados por la cámara. Posteriormente Moholy-Nagy realiza dos cortometrajes documentales en Reino Unido *Life of a Lobster* (1936) y *The New Architecture at the London Zoo* (1936), el primer título responde a un filme dirigido a captar la naturaleza a través del recorrido vital de la langosta y su pesca. El segundo filme británico de Moholy-Nagy también se centra en el mundo de la zoología, pero en esta ocasión se captan animales en cautividad. Destacan en este filme los planos con encuadres aberrantes y los claroscuros, aprovechando la luz natural (p. 111).



Imagen 226. *Berliner Stilleben* (1926)



Imagen 227. *Life of a Lobster* (1936)



Imagen 228. *The New Architecture at the London Zoo* (1936)

Los cineastas de la vanguardia cinematográfica siempre buscan explotar al máximo las posibilidades de la cámara cinematográfica y la captación del movimiento, como demuestra su filmografía y muy especialmente *Lichtspiel: Schwarz Weiss Grau* (1930). Moholy-Nagy destaca las realizaciones fílmicas de Fernand Léger, que presentó en 1924 en Viena en el Festival Internacional de Teatro y Música. También resaltaré la labor realizada por Francis Picabia y la presentación que realizó en París durante el entreacto del Ballet de Suecia el mismo año. En este caso se trata de un filme, cuyo título es *Entr'Acte* (1924)⁵², dirigido por René Clair con música de Erik Satie y escrito por el propio Picabia, que explora los efectos de cámara lenta, inversión de movimiento, animación de objetos, iluminación, superposición de planos, zooms, utilización del foco selectivo variable o trasfocos, etc... El cine norteamericano de entretenimiento de la época también utilizaba efectos ópticos fílmicos, consiguiendo un ritmo mucho más dinámico a través del montaje. Elementos como la utilización del claroscuro y nuevas formas de iluminación, así como el uso de encuadres innovadores, que permiten una perspectiva óptica mucho más variada, alejan al cine del teatro y lo trasladan a una dimensión artística propia. De esta forma, el trabajo dramático de los actores deja de ser el elemento esencial en una película. A pesar de todos estos avances Moholy-Nagy reconoce que la década de los años veinte del pasado siglo el cine se encuentra en los inicios de todas las posibilidades que ofrece como lenguaje artístico. Al igual que los pintores y los escritores llevan a cabo su trabajo en el taller donde experimentan con las formas, las palabras y, en definitiva, las ideas, el cine también requiere de un

⁵² *Entr'Acte* también presenta similitudes con las películas incluidas en la corriente fílmica de las *Sinfonías de Ciudades*. El rodaje de escenarios naturales y cierta abstracción en el argumento así lo prueban. Sin embargo esta película contiene elementos de ficción protagonizados por actores.

espacio para realizar el trabajo de desarrollo e innovación. Dicho espacio debe estar compuesto por elementos técnicos propios del rodaje y montaje cinematográfico. El esfuerzo individual en el campo individual en esos momentos deja de ser productivo, pues la producción cinematográfica se profesionaliza y requiere de medios técnicos y humanos suficientes como para manejar cámaras y ópticas, iluminaciones, decorados y mesas de montaje. Por lo tanto, Moholy-Nagy reivindica durante la década de los años veinte la creación de estudios con escenarios y elementos técnicos puestos al servicio de la experimentación fílmica. El proyecto cinematográfico iniciado por el artista húngaro, denominado *Dinámica de la gran ciudad*, tenía como objetivo crear un filme que se dirija a ejercer un efecto visual en el espectador, huyendo de un argumento para narrar. Los elementos exclusivamente visuales que aparecen en el proyecto no muestran necesariamente una coherencia lógica, llevando al terreno de la abstracción al experimento titulado *Dinámica de la gran ciudad*. A pesar de esta característica, todos los elementos que componen el proyecto se fusionan en una relación de acontecimientos espaciotemporales comunes, que consiguen introducir al espectador en la dinámica propia de la ciudad.⁵³



Imagen 229. *Entr'Acte* (1924)

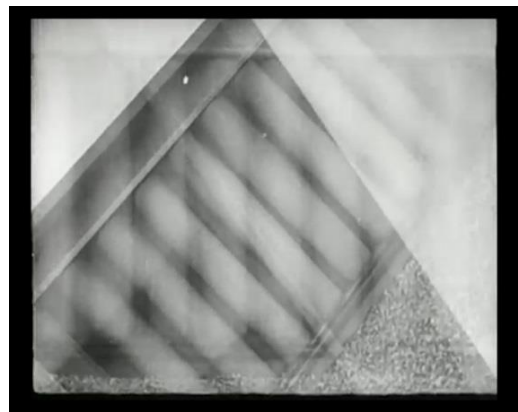


Imagen 230. *Entr'Acte* (1924)

⁵³ El proyecto cinematográfico *Dinámica de la gran ciudad* nos remite a otra de las características esenciales del cine de vanguardia: captar el movimiento y su cadencia rítmica. Se trata de una capacidad que puede lograrse utilizando la cámara cinematográfica que, además consigue reflejar en la imagen fílmica características fundamentales de otros lenguajes artísticos como son la pintura y la fotografía: equilibrio, contorno, espaci, luz, y color. (Moholy Nagy, 2005, p. 112)

Con *Dinámica de la gran ciudad* Moholy-Nagy expone que una obra cinematográfica puede ser estudiada a partir de la yuxtaposición de distintos elementos, que se relacionan entre sí para crear un conjunto en el que se integran las partes estructurales del filme. Lo importante es llegar a una lectura completa de la obra fílmica que profundice a un nivel de estudio mayor, desarrollando un análisis que no se queda en lo superficial de la obra cinematográfica, es decir, en lo que se percibe a primera vista. La intención de será aprovechar el equipo técnico para realizar un filme centrado en conseguir efectos visuales cinematográficos específicos, organizando el ritmo de la sucesión de los planos en función de lo visual y no de teniendo en cuenta una trama literaria o teatral. Lo importante será captar el movimiento y forzarlo hasta llegar al extremo para explorar las posibilidades que ofrecía la cámara cinematográfica. Se trata de una actitud muy similar respecto al cine a la adoptada por otros artistas de las vanguardias del periodo de entreguerras. *Dinámica de la gran ciudad* se concibe como un proyecto innovador en el que las partes que conforman el filme se relacionan de manera óptica, es decir, a través de la superposición de planos por transparencia o con la ayuda de barras horizontales o verticales trazadas en los fotogramas, con el fin de dar continuidad a los planos. También se utilizarían procedimientos basados en el uso del diafragma de iris similar entre planos, o a través de movimientos conjuntos de objetos que aparecen en diferentes planos, no estando relacionados entre sí, o también mediante relaciones asociativas. Estas concepciones teórica de Moholy-Nagy sobre el cine se ejemplifican, según el propio autor, con dos obras fílmicas: *Berlín, sinfonía de una ciudad*, película que renuncia a la trama, mostrando el ritmo dinámico de la gran ciudad, basado en el movimiento de los objetos que aparecen en el plano, y *Napoleón* (1927) de Abel Gance, filme que emplea tres cintas de película de forma simultánea (Moholy Nagy, 2005, p. 113).

El mencionado proyecto de Moholy-Nagy, *Dynamik der Grosstadt* (1921), nunca llegó a realizarse, aunque el guión propuesto por el artista húngaro suponía una muy temprana aproximación al concepto de sinfonía urbana y prueba el interés que sentía por captar la esencia rítmica de la gran ciudad (Martínez, 2009).

CONCLUSIONES GENERALES

El trabajo de investigación tiene en su análisis iconográfico e iconológico un importante apoyo en cuanto a la base metodológica científica empleada. Es cierto que en realidad esta metodología no fue originada para el análisis fílmico y, por lo tanto, lo hemos adaptado al estudio de obras cinematográficas, trabajo que se ha realizado a lo largo de la escritura de esta tesis. No se trataba de implementar tal cual una metodología más propia del estudio de obras arquitectónicas o pictóricas. Por el contrario hemos intentado encontrar un equilibrio con las peculiaridades propias de la obra fílmica, donde debe tenerse en cuenta la imagen que constituye el plano con sus características técnicas propias en cuanto a la composición del plano, ópticas empleadas, movimientos de cámara, iluminación y escenarios, pero también el ritmo narrativo que estructura los planos que conforman la secuencia y la relación que guardan las secuencias entre sí. Otro elemento esencial, y más en las *Sinfonías de Ciudades*, es el movimiento dentro de las figuras filmadas. Estas características son propias del lenguaje cinematográfico y requieren de flexibilidad en la aplicación de la metodología iconográfica e iconológica. No se puede detener el análisis en lo aspectos puramente visuales del plano, pues igual de importante será su ritmo narrativo, es decir, el montaje que une los planos rodados y vertebró la reflexión del director sobre un tema fílmico determinado, en este caso la ciudad del periodo de entreguerras.

El relevante teórico de la Iconología Erwin Panofsky trató el tema del cine en un pequeño ensayo titulado *El estilo y el medio en la imagen cinematográfica*, incluido en el libro recopilatorio *Sobre el estilo: tres ensayos inéditos* (Editorial Paidós año 2000), y también en un discurso, que modifica en varias ocasiones entre 1936 y 1947. En sus aportaciones sobre el cine confirma la especificidad del hecho fílmico a través de su evolución técnica. Panofsky defiende la independencia del cine como arte, aunque desde una posición de apasionado aficionado y, por supuesto, como erudito de la historia del arte. En este sentido, siempre buscará las comparaciones con obras pertenecientes a periodos y artistas de otros lenguajes artísticos. En este sentido parece no examinar en profundidad la especificidad de las características particulares del cine y aplicar su método iconológico adaptado al nuevo lenguaje artístico (García Ochoa, 2005, p. 154).

La iconología presenta limitaciones para aplicar esta metodología de investigación al análisis fílmico. El carácter mecánico-químico del proceso que capta la realidad hace que lo representado en la película respecto al referente que se toma no sea exacto. Según Panofsky la puesta en escena y el montaje configuran la narrativa y, en definitiva, el contenido simbólico del filme. Sin embargo afirmará que en el arte tradicional la idea se materializa a través de la mente del artista, mientras que en el cine el soporte fotoquímico será el responsable de este trabajo. Parece no considerar que el trabajo técnico que exige la realización de un plano en cuanto a las ópticas utilizadas, sensibilidades del soporte fotoquímico, etc... finalmente servirán para plasmar una imagen con una estética determinada, que siempre surge de la reflexión del equipo artístico responsable del rodaje. Otra diferencia que hace más difícil de aplicar la metodología iconológica surge del movimiento captado en las imágenes cinematográficas, característica intrínseca que lo diferencia de las imágenes estáticas del arte tradicional, pues la iconología como análisis científico se crea para este último tipo de imágenes. Una característica cinematográfica esencial que hace más compleja la adaptación es el carácter esencialmente narrativo del cine. Su lenguaje se dirige a captar la atención del espectador de forma gradual. Por esta razón, es muy complejo definir cuáles son las manifestaciones figurativas que deben constituir la base del análisis iconológico fílmico. Separar un plano de una secuencia y del filme en el que se haya insertado para analizarlo de forma independiente supondría descontextualizarlo y perder una parte fundamental de su significado (pp. 155-157). Para superar esta problemática hemos aplicado el análisis iconográfico-iconológico diseñado por Panofsky al conjunto de los planos que conforman el filme, de forma que el contexto cultural y artístico en el que se integran las *Sinfonías de Ciudades* se describe destinado para el conjunto del filme y no a un plano o imagen en particular. Desde el punto de vista del análisis semiótico de un filme se establece que es más conveniente considerar como objeto de estudio amplios fragmentos del filme. En efecto, tanto González Requena como Moreno Cantero así lo afirman:

“El film –cada film– es un espacio donde los lenguajes trabajan y este trabajo –la escritura– es huella de mil conexiones y de mil violencias con respecto a un intertexto definido por la totalidad de los universos culturales que lo arropan” (González Requena, 1988, p. 19).

“Pero nos interesa resaltar en qué forma Barthes respondió al fotograma: sin salir del mismo. El sentido está entre los márgenes del cuadro, aunque nosotros debemos añadir que también se encuentra en el espacio que sutura los cuadros [...] También debemos completar la geografía fotogramática dotándola del sonido que Barthes omitió cuando la insinuó: el análisis icónico será por lo tanto audiovisual” (Moreno Cantero, 1993, p. 19).

El análisis iconográfico-iconológico que tiene en cuenta al conjunto de los planos que constituyen el filme, nos permite tener una perspectiva más completa y real de lo que significa cada imagen y la película como obra fílmica, pues como ya hemos indicado, no resulta conveniente separar la imagen fílmica de su característica más importante: el movimiento que consigue proyectar. En el caso de las *Sinfonías de Ciudades* es todavía más aconsejable tener en cuenta esta circunstancia, ya que, como hemos visto en este trabajo de tesis, uno de los objetivos más perseguidos por muchos de los directores de estos documentales experimentales es la captación y posterior proyección del movimiento constante de los individuos, medios de transporte, máquinas, etc... de una gran ciudad. El propósito de algunos responsables artísticos de las *Sinfonías de Ciudades* consiste precisamente en reflejar la “vida nerviosa”, estresante, ajetreada, que no parece tener descanso para sus habitantes desde el amanecer hasta la noche, propia de la gran urbe del periodo de entreguerras. Una actividad constante, que procede del tipo de desarrollo económico del momento, basado en la industrialización, hecho que cautivó a Ruttmann y a Vertov.

El análisis iconográfico que aquí se ha realizado busca influencias, herencias, semejanzas y, en definitiva, relaciones con otras obras, pero teniendo en cuenta el conjunto de características y elementos que conforman la obra

completa. Como los estructuralistas semióticos que mencionábamos advertían, existe una complejidad enorme en el plano cinematográfico que nos lleva al análisis de lo que ocurre en la propia imagen y del fuera de campo, es decir, la acción acontecida fuera del plano que observamos, y no vemos directamente, pero que es parte de la secuencia, pues aporta un significado notorio. En nuestro caso hemos analizado ese urbanismo que sirve de marco a la acción, pero que en muchas ocasiones no vemos directamente. Aunque no pueda observarse directamente en el plano, es parte fundamental del filme como escenario y marco arquitectónico del personaje principal de la propia película: la ciudad.

Por lo tanto, hemos realizado una investigación iconológica exhaustiva basándonos en el análisis del filme *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, para establecer cómo era la ciudad de Berlín y todo el ámbito urbanístico, cultural y artístico que contiene una gran ciudad metropolitana durante los años 20 del pasado siglo. El análisis iconográfico que aportamos tiene su justificación en el hecho de poder ser extrapolable al resto de ciudades del periodo histórico que abarca las tres primeras décadas del siglo XX. En efecto, en cualquier gran urbe de este periodo artístico podemos observar ensanches, medios de transporte, lugares de ocio, fábricas, carreteras, etc... como en Berlín. A través del análisis comparado hemos visto cómo otras *Sinfonías de Ciudades* también muestran características similares, como ocurre con el filme *El hombre de la cámara* de Vertov.

En el desarrollo del trabajo se presenta el mencionado análisis iconográfico-iconológico, que trata de analizar las características de las *Sinfonías de Ciudades*, en especial de *Berlín, Sinfonía de una ciudad* y de *El Hombre de la cámara*, en unión con los aspectos similares en cuanto a imagen, técnica, elaboración o temática de otras obras pertenecientes a diferentes lenguajes artísticos, con el objetivo de descubrir las relaciones existentes en el ámbito cultural de la época. De esta forma, en el caso de *Berlín, Sinfonía de una ciudad* exponemos una importante red de influencias artísticas y culturales entre las que se pueden observar las derivadas de las obras pictóricas de la época, cuyos autores tuvieron la misma motivación en cuanto a la búsqueda de

paisajes urbanos que Walter Ruttmann. Las mismas calles, plazas, fábricas, paseos y transportes que Grosz, Otto Dix, Max Beckmann, Nikolaus Braun, Meidner, Kirchner o Steinhardt pintan en sus obras son captados por las cámaras de Walter Ruttmann. Pero también el estilo dadaísta estará presente en el filme, pues el propio director había realizado obras pictóricas pertenecientes a la mencionada vanguardia artística. A su vez, la película de Walter Ruttmann se enmarca en un contexto fílmico que incluye una serie de películas que deciden utilizar la ciudad como principal temática fílmica. Hemos podido observar, a lo largo de este trabajo, como una corriente o estilo fílmico aúna a las películas que captan ciudades de este periodo histórico: 1919-1929 y las convierten en protagonistas evidentes de estas películas. Además de esta temática en común, las llamadas *Sinfonías de ciudades* poseen una serie de influencias comunes: el futurismo, las experiencias fílmicas de Dziga Vertov o la Nueva Objetividad. Por lo tanto, con esta tendencia fílmica el cine comienza a interesarse por los paisajes urbanos con una intención similar a la que poseen los pintores del momento.

En el caso de *El hombre de la cámara* se ha establecido las relaciones que guarda con el ámbito cultural en general y, más concretamente, con las vanguardias artísticas. El cubismo, el constructivismo y el expresionismo de Der Blaue Reiter. La búsqueda de la abstracción en los planos y en la narrativa, relaciona a *El hombre de la cámara* directamente con el trabajo que estaban realizando artistas plásticas para evitar lo figurativo en las formas. El suprematismo ruso será otra conexión artística relevante con el filme de Vertov, pues el director soviético tratará de huir de una narrativa basada en un relato clásico novelesco, con el objetivo de centrar la temática del filme en la captación del movimiento, en los ciudadanos, sus trabajos, los medios de transporte y de comunicación, las nuevas formas arquitectónicas basadas en el hierro, las infraestructuras, la arquitectura industrial, pero siempre huyendo de la identificación clara de un lugar, con el fin de generalizar lo observado en la imagen a otras ciudades soviéticas. Otro elemento que redundo en la búsqueda de la abstracción es la ausencia de referencias temporales en el filme, eliminando uno de los elementos fundamentales que en una narrativa clásica sigue la lógica del relato. Si el arte abstracto perseguía eliminar

elementos propios de la realidad como el tiempo, el espacio o la tercera dimensión, Vertov tratará de realizar esta descomposición suprimiendo la dimensión temporal, lo que unido a la falta de elementos espaciales identificables, traerá como consecuencia un filme abstracto y de temática extrapolable a otras ciudades soviéticas de finales de la década de los años veinte. No debemos olvidar que este filme también supone una reivindicación del realizador cinematográfico, reflejado en la figura del operador de cámara que aparece a lo largo de la película. Se trata de su reivindicación como creador fílmico, haciendo de este documental experimental una película de autor que capta la ciudad soviética tal y como la percibe de forma subjetiva Diga Vertov. La literatura también fue otro campo en el que podemos rastrear características comunes al lenguaje cinematográfico en general y a las *Sinfonías de Ciudades* en particular. Marinetti y Apollinaire son ejemplos de esta afirmación por su estilo sincopado y acelerado, por el ensamblaje que emplean en sus escritos, pero esta influencia mutua también se observa en Maiakovski, que tendrá una vinculación estrecha con los cineastas soviéticos (Vertov y Eisenstein sobre todo) a través de la revista *LEF*.

Tanto *El hombre de la cámara* como *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* tienen una importante relación con el futurismo. De esta forma, pintores como Balla, Boccioni o Diulgheroff presentan en sus obras una relación iconográfica evidente con las películas nombradas y, como consecuencia, se puede concluir que su reflexión intelectual a la hora de afrontar el trabajo de creación artística es similar a la de Ruttmann y Vertov.

Con nuestra investigación pretendíamos llevar a cabo un análisis de las *Sinfonías de Urbanas* como cine de vanguardia y parte fundamental del contexto cultural y artístico en el que se desarrollan, siendo además obras cinematográficas relevantes en la historia del cine. Hemos planteado como ejemplos fundamentales *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* de Walter Ruttmann, y *El hombre de la cámara* de Dziga Vertov, estudiados de forma comparativa para observar las características técnicas y artísticas fundamentales de ambos filmes y también las relaciones de semejanzas y diferencias que guardan ambas películas con otras *Sinfonías de ciudad*. Esta

parte constituye el análisis comparado elaborado durante el trabajo de investigación. Como consecuencia hemos obtenido interesantes conclusiones como son las similitudes en cuanto a las influencias de las vanguardias artísticas del momento, sobre todo del futurismo y la nueva objetividad, pero es evidente que la forma de realización cinematográfica de Vertov será muy influyente para Ruttmann, de igual forma que las teorías sobre montaje del director soviético. Por supuesto les separa la búsqueda de una abstracción más acusada por parte de Vertov, pues en *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* la dimensión temporal no se elimina y se puede ver claramente como el filme comienza durante el amanecer y termina durante la noche. Por otra parte, es cierto que se pueden observar planos con una iconografía de carácter cubista al principio de *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, que destacan por la geometrización de las figuras. Esta experimentación estará muy vinculada a los filmes de Eggeling y Richter y sus experiencias cinematográficas basadas en la animación de figuras pictóricas y grafismos, muy influenciados por la Bauhaus y las teorías sobre cine y fotografía de Moholy-Nagy. Tanto Richter como Ruttmann estaban interesados en la dinámica del movimiento, la forma, el color y la simultaneidad, como hemos indicado durante el trabajo de investigación de esta tesis. Otra diferencia fundamental entre *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* y *El hombre de la cámara* será la temática política. Vertov no abandona nunca su intención de difundir el ideario comunista y los logros de la URSS. Aunque *El hombre de la cámara* sea quizás uno de los filmes menos políticos de Vertov, se puede observar la voluntad de transmitir el desarrollo industrial y el buen nivel de vida alcanzado en la URSS a finales de los años veinte del siglo pasado. Por el contrario, Ruttmann no contempla incluir en su filme ninguna reflexión política.

La ciudad filmada por Ruttmann y la película *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* han sido un objeto de análisis muy relevante en este trabajo y por ello el estudio iconográfico-iconológico tiene en la ciudad de Berlín una parte esencial del trabajo realizado. Esta metrópoli junto con las ciudades soviéticas de los años veinte y treinta han sido el centro de las investigaciones bibliográficas que hemos llevado a cabo sobre arquitectura y urbanismo. Entendemos que es esencial un repaso de la evolución urbanística y

arquitectónica para entender la ciudad que observamos en la película de Ruttmann y en los escenarios filmados en el documental de Vertov. Berlín se convierte en una metrópoli durante los últimos años del siglo XIX y primeros del XX. Su proceso urbanístico y desarrollo arquitectónico es representativo de las tendencias arquitectónicas de Europa en estos años, por esta razón, entendemos que es un caso paradigmático para estudiar una metrópoli desde el punto de vista arquitectónico y urbanístico. En el caso de las ciudades soviéticas que nos muestra Vertov en *El hombre de la cámara*, su estudio nos sirve para apuntar las teorías y desarrollos urbanísticos posteriores a los procesos revolucionarios de 1917.

Es importante reseñar que hemos observado un interés general en el mundo del arte y del pensamiento por la ciudad. Desde Georg Simmel y sus estudios por la civilización y la ciudad (creador del concepto de ciudad nerviosa), hasta los pintores a los que ya hemos hecho referencia, pasando por los realizadores responsables de las *Sinfonías de ciudades*, todos ellos tienen algo en común: un interés por la gran ciudad y plasmar su imagen a través de su obra artística.

Debemos hacer referencia a la línea de investigación iniciada a través del análisis de contenido para observar las aportaciones a nuestro trabajo de este importante capítulo. Tenemos una categoría principal a la que nos hemos referido: *Sinfonías de ciudades*. Partiendo de aquí hemos tratado de reducir aún más el objeto de estudio para establecer una categoría más concreta: *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, y otra categoría que completa el estudio por su importancia como obra muy representativa de la corriente fílmica *Sinfonías de ciudades*, la película de Vertov *El hombre de la cámara*. Se trata de categorías que no están estandarizadas sino que pertenecen a esta investigación concreta y con ellas nos aseguramos la recopilación de toda la información posible sobre estas dos categorías esenciales para la contrastación de las hipótesis. Durante el trabajo hemos podido observar la escasez de información sobre las películas catalogadas como *Sinfonías Urbanas*. Por lo tanto, cualquier material bibliográfico referente a esta corriente de películas, aunque trate el tema de soslayo, es incorporado a nuestro análisis de contenido para efectuar un estado actual de la cuestión completo.

En cuanto a las obras bibliográficas que, de una u otra forma, se refieren a las películas *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* y *El hombre de la cámara* debemos indicar que tampoco son más abundantes que las anteriores.

Como ya hemos apuntado durante la elaboración del trabajo no existe unanimidad para catalogar el estilo de realización fílmica de los directores de *Sinfonías de ciudades*, tampoco existen muchas características comunes a estas películas, variando según el autor al que nos referimos. A lo largo de este trabajo hemos tratado de ofrecer y presentar este panorama teórico que sirve para conceptualizar nuestras dos principales categorías. En los epígrafes pertenecientes al capítulo 2 de este trabajo investigación titulado **Fundamentos teóricos y estado de la cuestión: Las Sinfonías Urbanas** podemos apreciar como la mayoría de obras que tratan estas dos categorías proceden del mundo de la investigación del cine, en particular de la historia del cine, la historia del arte y, en menor medida, de la arquitectura, estableciendo vinculaciones entre las mismas, incluso, algunos autores tratan el tema desde una perspectiva muy relacionada con la ciudad y el urbanismo. En este sentido podemos hacer mención a la última gran categoría de este análisis de contenido: cine y arte de vanguardia. Estos dos elementos conforman en esta categoría dos vocablos que aparecen en varias obras que pretenden unir ambos conceptos, creando la expresión “cine de vanguardia” y estableciendo una visión del panorama cultural y artístico del periodo de entreguerras con influencias mutuas que convergen hacia una concepción parecida del arte y de los temas que trata, lo que nos lleva a tener una visión certera del pensamiento compartido de muchos artistas pertenecientes a las vanguardias artísticas del primer tercio del siglo XX. Lo que es extrapolable al conjunto de la sociedad, pues la fascinación que ejerce la gran ciudad como novedad urbanística, que acoge una vida vibrante y a una sociedad ecléctica y cada vez más compleja, surge como consecuencia del desarrollo industrial y económico y su concentración en lugares muy concretos, que comienzan a expandirse y a albergar un número creciente de población.

Las *Sinfonías de Ciudades*, como hemos estudiado, suponen una innovadora forma de expresión cinematográfica, pues su intención es no realizar obras de ficción, con el fin de rodar la realidad tal y cómo se presenta en escenarios naturales y nunca con actores. Con esta premisa tratarán de huir de las escenas preparadas en estudios con actores, es decir, las producciones cinematográficas habituales del primer tercio del siglo XX, que tienen un evidente objetivo comercial. Con una realización donde predominaba el propósito de captar el objeto real. La estabilización del plano o la elección del mejor encuadre no importan tanto, aunque en la elaboración de las *Sinfonías de Ciudades* existe el trabajo de preproducción y se cuidan los detalles en la elaboración de un guión técnico. Además estudian todas las posibilidades que ofrecen la cámara cinematográfica, las ópticas y el soporte fotoquímico para explorar los límites de la tecnología del momento. Para ellos los planos con desplazamiento de cámara son indispensables, pues el objetivo primordial consistente en captar el movimiento. Dicha premisa se consigue en muchos casos siguiendo al objeto de interés con la cámara. La combinación de planos generales, predominantes, con planos medios y primeros planos se dirige a acercarnos al modo de vida habitual de una ciudad del periodo de entreguerras. Los planos también destacarán por la búsqueda de la profundidad de campo para captar gran cantidad de detalles de una gran urbe, sus ciudadanos y sus costumbres. La narrativa se articula en función del abundante material rodado, que en la mesa de montaje recibe forma para transmitir la idea de ciudad que el creador fílmico pretende plasmar en la película. Por supuesto, que existe también una recreación estética evidente en los estudios de la luz las formas animadas y planos aberrantes, que refuerzan el dinamismo del filme.

Bajo la denominación de dirección de arte o escenografía en el cine, varios autores referenciados en el trabajo de tesis relacionan lenguajes artísticos diferentes, como son la pintura y la arquitectura en combinación con el cine. Desde aquí partirán sus disquisiciones para establecer las características del cine y la arquitectura, sus puntos en común y las diferencias más importantes entre ambos artes, análisis realizado a partir del estudio de la utilización del espacio en arquitectura y su comparativa con el cine. Sin embargo las

Sinfonías Urbanas utilizarán escenarios naturales para captar la ciudad tal y como es, realizando una importante labor de diseño de producción y conseguir las localizaciones más idóneas para conseguir captar la idea de ciudad del director. El plan de rodaje podía consistir en distribuir varias cámaras por la ciudad y escoger, más tarde en montaje, los planos más adecuados, pero siempre con unas indicaciones relativas a los sitios específicos que reflejan mejor la idea de ciudad o de sociedad urbana que pretende captar el director.

La sociedad urbana del periodo histórico de entreguerras se caracterizaba por un desarrollo económico basado en la industria y en un incipiente sector servicios, que actuaba como centro administrativo y de gestión de un amplio territorio, en ocasiones de un país entero. La ciudad crece paulatinamente al recibir la migración del ámbito rural, obligando a acometer una expansión continua de la urbe y a la creación de nuevos barrios basados en las teorías urbanísticas que surgen durante el primer tercio del siglo XX. Como consecuencia, la ingeniería civil desarrolla y crea infraestructuras de medios de transporte para conectar los nuevos barrios con las zonas industriales y, a su vez, estas zonas con el centro administrativo de la gran urbe. La organización del trabajo de carácter taylorista condiciona el ritmo de vida de la sociedad urbana e influye en la frenética actividad desarrollada en la ciudad.

Con toda esta información pretendíamos ofrecer un panorama general de cómo era el panorama artístico y cultural del periodo de entreguerras, siempre partiendo de nuestra categoría principal, las *Sinfonías de Ciudades*, y a partir de este objeto de análisis construir una red de relaciones con otras obras cinematográficas y lenguajes artísticos de este momento histórico, tomando como referencia *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* y *El hombre de la cámara*. El marco en el que se producen las conexiones culturales son las mismas ciudades que sirven de escenarios para las *Sinfonías de Ciudades*. Durante los años veinte del siglo XX ciudades como Berlín y París, pero también Moscú, Nueva York o Londres eran un hervidero de movimientos artísticos y experimentaciones. Prueba de las contaminaciones estudiadas e influencias mutuas entre los diferentes lenguajes artísticos, producidas durante el periodo de entreguerras, son las obras artísticas realizadas por los mismos directores

de las *Sinfonías de Ciudades*, que trabajaron en diferentes ámbitos artísticos. Así Charles Sheeler, pintor y fotógrafo, junto con el fotógrafo Paul Strand, realizaron la *Sinfonía* titulada *Manhatta*. El escritor y cineasta René Clair dirige *Paris qui dort*. Fernand Léger, pintor cubista francés, dirige *El ballet Mecánico*. Alberto Cavalcanti comienza trabajando como arquitecto, diseñador de interiores y escenógrafo, para posteriormente continuar su carrera en la industria cinematográfica como director y productor, y también dirige una *Sinfonía* titulada *Sólo las horas*. También debemos citar las experimentaciones fílmicas del fotógrafo y artista avant-garde Man Ray en *Emak Bakia*, así como las figuras pictóricas y grafismos animados de Richter y Eggeling, que durante los años veinte evolucionan hacia una *Sinfonía* titulada *Rennsynphonie*, cuya temática se dirige a captar un día de ocio en el hipódromo de la metrópoli. El fotógrafo Ralph Steiner realiza un filme centrado en los valores estéticos producidos por la incidencia de la luz sobre el agua y por el movimiento del líquido, cuyo título es *H2O*. En este caso estamos ante un filme que no tiene a la ciudad como temática, pero comparte con el resto de *Sinfonías* los valores estéticos señalados, comunes a los principios artísticos de esta corriente fílmica. Por último añadiremos que los principales directores que hemos analizado en este trabajo, Ruttmann y Vertov, también cultivaron otros lenguajes artísticos. El primero estudió arquitectura y pintura y trabajó como diseñador gráfico, conociendo desde muy joven las vanguardias artísticas ubicadas en Berlín. Vertov estudió música y estaba fascinado por el futurismo, que le influyó en las narraciones sobre ciencia ficción que escribió siendo todavía muy joven.

Es interesante señalar a este respecto las importantes vinculaciones que hemos encontrado entre el mundo del cine, el arte, la arquitectura, la literatura y el pensamiento. Partiendo de obras cinematográfica como son *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* y *El hombre de la cámara* podemos estudiar todos los ámbitos de expresión artística y filosófica, quedando unido el mundo cultural que refleja una época. Las imbricaciones de una obra artística con respecto a otros artes permiten estudiarla de una forma más completa.

En las tres primeras décadas del siglo XX el cine nace y se va convirtiendo, paulatinamente en un lenguaje artístico independiente. Los géneros cinematográficos comienzan a constituirse. En este momento surgen las *Sinfonías de ciudades*, estilo fílmico que refleja de forma inigualable, en esta época, la ciudad, sobre todo, que sirven de perfecto ejemplo para analizar las características del arte de vanguardia del periodo de entreguerras. Como hemos podido observar la pintura, también recoge el paisaje urbano en estos momentos quedando unidas ambas artes por el elemento en común que supone la ciudad metropolitana y sus múltiples formas. Pero también la arquitectura, la literatura o el diseño gráfico quedarán vinculados a unas películas que inician una tendencia más desvinculada de las producciones cinematográficas comerciales de los grandes estudios, y se dirigen hacia la producción de una obra fílmica más independiente, comprometida políticamente, dirigida al desarrollo de un lenguaje cinematográfico independiente de otros ámbitos artísticos y encaminada a una mayor recreación estética en los planos rodados. Todas estas reflexiones nos llevan a concluir la importancia que el cine va obteniendo en el ámbito cultural del primer tercio del siglo XX. También debemos apuntar la enorme relevancia temática que la ciudad tiene para los artistas de este momento histórico, pues en ella encuentran una fuente de inspiración constante debido al atractivo que ésta ejerce sobre sus habitantes.

Los resultados obtenidos, que hemos expuesto a lo largo de este capítulo de conclusiones, son fruto de la investigación realizada a partir de la estructura de trabajo diseñada para la tesis. Por lo tanto, siguen la disposición discursiva planteada en el primer capítulo denominado **Presentación de la investigación** y, como hemos podido observar desde las primeras líneas de estas conclusiones, la hipótesis propuesta, que ha vertebrado el trabajo de investigación, ha quedado verificada:

- La metrópoli surge como un nuevo concepto de ciudad. Sus habitantes con sus ritmos de vida (influidos por las nuevas circunstancias socioculturales y económicas) conforman el movimiento propio de la metrópoli y todo ello será un tema recurrente en el arte de las

vanguardias. Los documentales experimentales estudiados en nuestro trabajo de investigación, pertenecientes a la corriente fílmica de las *Sinfonías Urbanas*, constituyen un caso paradigmático al recoger todo este mundo urbano, donde las ciudades recobran movimiento a partir de las tomas realizadas por los directores con la cámara cinematográfica. Además estos documentales experimentales suponen un intento fundamental por conseguir crear un lenguaje artístico propio, independiente de otras formas de expresión artística.

También ha quedado patente que los objetivos planteados en el mismo capítulo se han cumplido, por lo que este trabajo de tesis servirá para establecer futuras líneas de investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor W. (1995) *Sobre Walter Benjamin*. Traducción de Carlos Fortea. Ediciones Cátedra: Madrid
- Adorno, T. W. (1966) *Televisión y Cultura de Masas*. Traducción de Enrique L. Revol. EUDECOR (Editorial Universitaria de Córdoba)
- Aguirre Romero, J. M^a. Tesis (Fecha de defensa: 1989). *Metodología para el análisis comparado de las adaptaciones cinematográficas de obras literarias*. Director: Asís Garrote, M^a. D. Facultad de Ciencias de la Información. Universidad Complutense de Madrid
- Albera, F. (2009) *La vanguardia en el cine*. Traducción de Heber Cardoso. Ediciones Manantial SRL Buenos Aires
- Aldcroft, D. H. (1989) *Historia de la economía europea (1914-1980)*. Traducción de Jordi Pascual. Crítica: Barcelona
- Alejándrez, V. J. (2005) *La obra civil y el cine: una pareja de película*. Editorial Cister: Madrid
- Angulo Iñiguez, D. (1952) *La mitología y el arte español del Renacimiento*. Madrid: Editorial Maestre
- Antón, A. *El impacto del cine en las vanguardias históricas*. Archivo Español del Arte, Vol. 85, nº 339. Publicado por el Instituto de Historia (CSIC)
- Argan, G. C. (1984) *El concepto del espacio arquitectónico. Desde el Barroco a nuestros días*. Traducción de Liliana Rainis. Ediciones Nueva Visión: Buenos Aires
- Aristóteles. *Metafísica*. Traducción de Patricio de Azcárate. Editorial Espasa- Calpe, S. A. Madrid

- Arnheim, R. (1996) *El cine como arte*. Traducción de Enrique R. Revol. Editorial Paidós: Barcelona
- Aumont J., Bergala A., Marie M. y Vernet M. (1996) *Estética del cine*. Traducción de Núria Vidal. Paidós Comunicación: Barcelona
- Aumont, J. y Marie, M. (1990) *Análisis del Film*. Traducción de Carlos Losilla. Paidós Comunicación: Barcelona
- Balázs, B. (1979) *Evolución y esencia de un arte nuevo*. Traducción de Enric Vázquez. Editorial Gustavo Gili S. A.: Barcelona
- Barber, S. (2006) *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano*. Traducción de Rafael Jackson. Gustavo Gili: Barcelona
- Bardin, L. (2002) *Análisis de contenido*. Traducción de César Suárez. Akal Ediciones: Madrid
- Barreiro, M^a S. Tesis (Fecha de defensa: 2011) *La mirada obsesiva: imágenes del tiempo en el cine de vanguardia europeo de los años veinte*. Director: Ibáñez Fanés, J. Departament de Comunicació. Universitat Pompeu Fabra Barcelona
- Bazin, A. (2008) *¿Qué es el cine?* Traducción de José Luis López Muñoz. Ediciones Rialp S. A.: Madrid
- Bertetto, P. (1977) *Cine, fábrica y vanguardia*. Traducción de Dolores y Giovanni Cantieri. Editorial Gustavo Gili: Barcelona
- Benevolo L. (1974) *Historia de la arquitectura moderna*. Traducción de Mariuccia y Juan Díaz Aauri. Gustavo Gili: Barcelona
- Benjamin, W. (2012) *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Traducción de Wolfgang Erger. Casimiro Libros: Madrid

- Braudel, F. (1978) *Las civilizaciones actuales: estudio de historia económica y social*. Editorial Tecnos: Madrid
- Brooker, P. (2002) *Modernity and Metropolis: Writing, Film, and Urban Formations*. Palgrave Macmillan: New York
- Burch, N. (1970) *Praxis del cine*. Traducción de Ramón Font. Editorial Fundamentos: Madrid
- Bürger, P. (2010) *Teoría de la Vanguardia*. Traducción de Tomás Bartoletti. Ediciones Las Cuarentas: Buenos Aires
- Burke, Peter (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Traducción de Teófilo de Lozoya. Editorial Crítica: Barcelona
- Campo, J. (2010) *Confluencias entre las vanguardias históricas y el cine documental*. En *Imagofagia*, nº 2. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA): Buenos Aires
- Eisenstein, S. M. (1999) *Teoría y Técnica Cinematográficas*. Traducción de María de Quadras. Ediciones Rialp S. A.: Madrid
- Elder, R. B. (2008) *Film and Avant-garde Art Movements in the Early Twentieth Century*. Wilfried Laurier University Press: Ontario
- Fernández Alba, A. (1990) *La metrópoli vacía: aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad moderna*. Editorial Anthropos: Barcelona
- Frampton, K. (1998) *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Traducido por Jorge Sainz. Barcelona: Gustavo Gili pp.132-136.

- Gaudreault, A. y Jost, F. (1995) *El relato cinematográfico*. Traducción de Núria Pujol. Ediciones Paidós Ibérica, S. A.: Barcelona
- García Ochoa, S. (2005) *Cine e Iconología: Análisis del Film desde la historia del arte*. Quintana. En *Revista do Departamento de Historia da Arte*, nº 4. Universidad de Santiago de Compostela
- García Gómez, F. y Pavés, G. M. (2014) *La ciudad en el cine: entre la realidad y la ficción*. Artículo perteneciente al libro *Ciudades de Cine*. Francisco García Gómez y Gonzalo M. Pavés (Coords.) Ediciones Cátedra: Madrid
- García Roig, J. M. (2007) *Mirada en off: espacio y tiempo en cine y arquitectura*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid
- González de Zárate, J. M. (1991) *Método iconográfico*. Vitoria-Gasteiz: Instituto de Estudios Iconográficos EPHIALTE
- González Requena, J. (1988) *Del lado de la fotografía: una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico*. Artículo perteneciente al libro *Los años que conmovieron el cinema. Las rupturas del 68*. Julio Pérez Perucha (Ed.) Filmoteca Generalitat Valenciana: Valencia
- Gorostiza, J. (2007) *La profundidad de la pantalla: arquitectura + cine*. Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias: Santa Cruz de Tenerife
- Gravagnuolo, B. (1998) *Historia del Urbanismo en Europa 1750-1960*. Traducción de Juan Calatrava. Editorial Akal: Madrid
- Grosser, Alfred. (1972) *L'explication politique: une introduction a l'analyse comparative*. Paris: Armand Colin

- Gubern, R. (2006) *Cómo nos hablan las imágenes*. Artículo perteneciente al libro *Imagen/Imaginario interdisciplinariedad de la imagen artística*. F. García Gil y M. Peña Médez (Coord.). Editorial Universidad de Granada
- Gutiérrez Cabrero, Luis Antonio. Tesis (Fecha de defensa: 1985) *Arquitectura moderna y cine: su estructura comparada como principio operativo para la comprensión y creación arquitectónica*. Director Fullaondo Errazu, J. D. E.T.S. de Arquitectura Universidad Politécnica de Madrid
- Hal F., Krauss R., Bois Y., Buchloh Benjamín H. D. (2006) *Arte desde 1900. Modernidad, Antimodernidad y Posmodernidad*. Traducción de Fabián Chueca. Editorial Akal: Madrid
- Hall, P. (1996) *Ciudades del mañana: historia del urbanismo en el siglo XX*. Traducción de Consol Freixa. Ediciones del Serbal: Barcelona
- Hernández Lorenzo, J. A. Tesis (Fecha de defensa: 2015) *El dibujo con luz, un género fotográfico utilizado por los artistas*. Director: Díaz Padilla, R. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid
- Huelsenbeck R. (2000) *En Avant Dada: El Club Dada de Berlín*. Traducción de Horst Rosenberger. Alikornio Ediciones: Barcelona
- Hugnet, G. (1971) *L'aventure Dada*. Editions Seghers: Paris
- Intriago Pels, C. T. Tesis (Fecha de defensa: 2006) *Sobre copias, transformaciones y omisiones: la recomposición de ciudades devastadas*. Director: Peremiquel Lluch, F. Departament d'Urbanisme i Ordenació del Territori. Universitat Politècnica de Catalunya: Barcelona
- Jones, E. (1992) *Metropolis*. Traducido por Juan García-Morán Escobedo. Editorial Alianza: Madrid

- Keska, M. (2005) *Las interacciones entre cine y corrientes artísticas contemporáneas*. En revista *Artigrama*, nº 20. Publicación del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza
- Krippendorff, K. (1997) *Metodología de análisis de contenido Teoría y Práctica*. Traducción de Leandro Wolfson. Supervisión de José Manuel Pérez Tornero. Ediciones Paidós Comunicación: Barcelona
- Lorente Bilbao, J. I. (2003) *Miradas sobre la ciudad. La sinfonía como representación de la urbe*. En Revista *Zainak*, nº 23, Donostia: Eusko Ikaskuntza. Universidad del País Vasco
- Malevich, K. (2002) *Malevich y el cine*. Traducción de Faus y Planas. Fundación La Caixa y Margarita Tupitsyn: Barcelona
- Marchán Fiz, S. (1989) *Berlín punto de encuentro: El arte en Berlín de 1900 a 1933*. Dirección General de Bellas Artes y Archivos: Madrid
- Marchán Fiz, Simón (1986). *Contaminaciones figurativas: imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Alianza Editorial: Madrid
- Marías, Fernando. (1996) *Teoría del Arte II*. Madrid: Historia 16, información e Historia, S.L. p. 99
- Martínez, E. (2009). *A propósito de Berlín (o desmontando a Ruttmann)*. *Imaginarios sociales y representaciones urbanas en el cine documental*. En revista *Biblio 3W. Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, Vol. XIV, nº 842, Universidad de Barcelona
- Moholy-Nagy, László (2005). *Pintura, fotografía, cine*. Traducción de Gonzalo Vélez y Cristina Zelich Editorial Gustavo Gili: Barcelona

- Monferrer Rodríguez, C. Tesis (Fecha de defensa: 1992). *Análisis comparado de la expresión plástica del rostro en la máscara: Bacantes*. Director: Prieto Prieto, M. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid
- Moreno Cantero, R. (1993) *Imágenes congeladas. La dimensión iconográfica de David Lean*. En *Vértigo. Revista de Cine*. (8) Ateneo da Coruña
- Mumford, L. (1971) *Técnica y civilización*. Traducción de Constantino Aznar de Acevedo. Alianza Editorial: Madrid
- Nedobrovo, V. (1978) *Kozintsev y Trauberg, 1928*. Texto perteneciente al libro *Cine y vanguardia en la Unión Soviética*. G. Rapisarda (Ed.). Traducción de Dolores y Giovanni Cantieri. Editorial Gustavo Gili: Barcelona
- Neuendorf, K. A. (2002) *The content analysis guidebook*. Thousand Oaks (California); Sage, cop.: London
- Niney, F. (1994) *La ciudad ocupa el 7º arte*. Artículo perteneciente al libro *Visiones Urbanas: Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*. J. Dethier y A. Guiheux (Dir.). Traducción de Juana María Furió, María José Furió y César Muñoz. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona
- Palmer, R. y Colton, J. (1980) *Historia Contemporánea*. Traducción de Marcial Suárez. Akal Editor: Madrid
- Panofsky, Erwin. (1948) *Albrecht Dürer*. Volumen 1 y 2. Princeton: University Press.
- Panofsky, E. (2007) *Arquitectura gótica y escolástica*. Traducción de Julia Ramírez Blanco. Editorial Siruela: Madrid

- Panofsky, E. (2002) *Estudios sobre Iconología*. Traducción de Bernardo Fernández. Editorial Alianza: Madrid
- Panofsky, E. (2000) *Sobre el estilo: Tres ensayos inéditos*. Traducción de Radamés Molina y César Mora. Editorial Paidós: Barcelona
- Penz, F. (1997) *Cinema & architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedía*. British Film Institute: London
- Piñuel Raigada, J. L. y Gaitán Moya, J. A. (1995) *Metodología General. Conocimiento científico e investigación en la comunicación social*. Síntesis: Madrid
- Prieto Pérez, S. Tesis (Fecha de defensa: 2005) *La Bauhaus: contexto, evolución e influencias posteriores*. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid
- Puyal, A. (2003) *Cinema y arte nuevo. La recepción fílmica en la vanguardia española (1917-1937)*. Editorial Biblioteca Nueva: Madrid
- Radicke, D. (1994) *La renovación de Berlín de 1871 a 1929*. Artículo perteneciente al libro *Visiones Urbanas: Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*. J. Dethier y A. Guiheux (Dir.). Traducción de Juana María Furió, María José Furió y César Muñoz. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona
- Ramírez, Juan Antonio. (1983) *Construcciones ilusorias. Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas*. Alianza Editorial: Madrid
- Ramírez, J. A. (1993): *La arquitectura en el cine: Hollywood, la edad de oro*. Alianza Editorial: Madrid

- Roh, F. (1997) *Realismo mágico; Post expresionismo: problemas de la pintura europea más reciente*. Traducción de Fernando Vela. Alianza Editorial: Madrid
- Roth, L. M. (1999) *Entender la arquitectura: sus elementos, historia y significado*. Traducción de Carlos Sáenz de Valicourt. Gustavo Gili: Barcelona
- Ruttmann, W. (1999) *Cine y Arte*. Publicado en el catálogo *Der deutsche Avantgardefilm der 20er Jahre. El cine alemán de vanguardia de los años veinte*. De W. Schobert. Traducción de José María Domínguez. Goethe Institut: Munich
- Sánchez-Biosca, V. (2004) *Cine y vanguardias artísticas*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.: Barcelona
- Sánchez-Biosca, V. (1996) *El montaje cinematográfico. Teoría y análisis*. Ediciones Paidós: Barcelona
- Sánchez Biosca, V. (2007) *Fantasías urbanas en el cine de los años veinte*. En Revista *Lars, Cultura y ciudad* nº 7, Valencia
- Sánchez-Biosca, V. (1990) *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*. Verdoux: Madrid
- Schriewer, J. (2010) *Comparaciones y explicación entre causalidad y complejidad*. Artículo perteneciente al libro *La Comparación en las Ciencias Sociales e Históricas*. Jürgen Schriewer y Hartmut Kaelble (Comp.) Ediciones Octaedro, S. L. Barcelona
- Sica, P. (1981) *Historia del urbanismo: Siglo XX*. Traducción de Joaquín Hernández Orozco. Instituto de Estudios de Administración Local: Madrid

- Simmel, G. (1988) *La metrópolis y la vida mental*. En *Antología de Sociología Urbana* Bassols, M. Donoso, R., Massolo, A., y Méndez, A. (Eds.) Traducción de Juan Zorrilla. UNAM: México
- Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S. (1999) *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Traducción de José Pavía Cogollos. Ediciones Paidós Ibérica S. A. Barcelona
- Torán, L. E. (1985) *El espacio en la imagen*. Editorial Mitre: Barcelona
- Vila, S. (1997) *La escenografía. Cine y arquitectura*. Editorial Cátedra: Madrid
- Vertov, D. (1974) *Vertov: artículos, proyectos y diarios de trabajo*. Traducción de Víctor Goldstein. Ediciones de la Flor: Uruguay
- Vertov, D. (1974) *Memorias de un cineasta bolchevique*. Traducción de Joaquín Jordá. Editorial Labor S. A. Barcelona
- Vertov, D. (1974) Revista *Kinophot*, nº 1. Recopilado en el libro *Artículos, Proyectos y Diarios de Trabajo*. Traducción de Víctor Goldstein. Ediciones de la Flor. Buenos Aires
- Volchok, Y. (1994) *La ciudad del futuro en la URSS*. Artículo perteneciente al libro *Visiones Urbanas: Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*. J. Dethier y A. Guiheux (Dir.). Traducción de Juana María Furió, María José Furió y César Muñoz. Centre de Cultura Contemporània de Barcelona

FILMOGRAFÍA

- Allen, W. (1979) *Manhattan*
- Basse, W. (1929) *Markt am Wittenberg Platz*
- Browning, I. (1931) *City of contrasts*
- Cavalcanti, C. (1926) *Sólo las horas*
- Clair, R. (1930) *Bajo los techos de París*
- Clair, R (1924) *Entreacto*
- Clair, R (1928) *La tour*
- Clair, R (1923) *Paris qui dort*
- Coppola, F. F. (1983) *La ley de la calle*
- Eisenstein, S. M. (1925) *El acorazado Potemkin*
- Eisenstein, S. M. (1925) *La huelga*
- Eisenstein, S. M. (1929) *Lo viejo y lo nuevo*
- Eisenstein, S. M. (1928) *Octubre*
- Epstein, J. (1927) *El espejo de las tres caras*
- Epstein, J. (1928) *El hundimiento de la casa Usher*
- Epstein, J. (1929) *Finis Térrea*
- Fassbinder, R. W. (1980) *Berlin Alexanderplatz*
- Fischinger, O. (1927) *Munich-Berlín, viaje a pie*
- Fischinger, O. (1926) *Spirals*
- Fischinger, O. (1930) *Studie Nr. 6*
- Fischinger, O. (1931) *Studie Nr. 9*
- Flaherty, F. (1922) *Nanook el esquimal*
- Flaherty, F. (1925-1927) *Twenty-four Dollar Island*
- Ivens, J. (1928) *El Puente*
- Ivens, J. (1927) *Estudios de movimientos en París*
- Ivens, J. (1929) *Lluvia*
- Ivens, J. (1933) *Miseria en Borinage*
- Ivens, J. (1933) *Nueva tierra*
- Ivens, J. (1937) *Tierra de España*

- Jutzi, P. (1931) *Berlin Alexanderplatz*
- Kuleshov, L. V. (1940) *Los Siberianos*
- Lang, F. (1922) *El doctor Mabuse (Dr. Mabuse, el jugador)*
- Lang, F. (1933) *El testamento del Dr. Mabuse*
- Lang, F. (1924) *Los Nibelungos: la venganza de Krimilda (Los Nibelungos Parte II)*
- Lang, F. (1924) *Los Nibelungos: la muerte de Sigfrido (Los Nibelungos Parte I)*
- Lang, F. (1931) *M, el vampiro de Düsseldorf*
- Lang, F. (1927) *Metrópolis*
- Léger, F. (1925) *El ballet mecánico*
- Leyda, J. (1931) *A Bronx Morning*
- Man Ray, (1927) *Emak Bakia*
- Man Ray (1928) *La estrella de mar*
- Man Ray (1929) *Los misterios del castillo de dados*
- Man Ray (1923) *Retorno a la razón*
- Moholy-Nagy, L. (1933) *Architektenkongress Athen*
- Moholy-Nagy, L. (1926) *Berliner Stilleben*
- Moholy-Nagy, L. (1932) *Gitanos de la gran ciudad*
- Moholy-Nagy, L. (1929) *Impresiones del viejo puerto de Marsella*
- Moholy-Nagy, L. (1936) *Life of a Lobster*
- Moholy-Nagy, L. (1936) *The New Architecture at the London Zoo*
- Murnau, F.W. (1927) *Amanecer*
- Murnau, F.W. (1922) *La tierra en llamas*
- Oliveira, M. (1931) *Duoro, faina fluvial*
- Pabst, G.W. (1925) *Bajo la máscara del placer*
- Pabst, G.W. (1928) *Crisis*

- Pabst, G.W. (1928) *La caja de Pandora (Lulú)*
- Pudovkin, V. I. (1927) *El fin de San Petersburgo*
- Pudovkin, V. I. (1926) *La madre*
- Reed, C. (1949) *El Tercer Hombre*
- Ritcher, H. (1929) *Everyday*
- Ritcher, H. (1926) *Filmstudie (Film Study)*
- Ritcher, H. (1928) *Inflation*
- Ritcher, H. y Eggeling, V. (1928) *Rennsynphonie*
- Ritcher, H. (1923) *Rhythmus 21*
- Ritcher, H. (1923) *Rhythmus 23*
- Rossellini, R. (1947) *Alemania año cero*
- Rossellini, R. (1945) *Roma, ciudad abierta*
- Ruttmann, W. (1927) *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*
- Ruttmann, W. (1922) *Der Sieger*
- Ruttmann, W. (1922) *Das Wunder*
- Ruttmann, W. (1921) *Lichtspiel: Opus I*
- Ruttmann, W. (1923) *Lichtspiel: Opus II*
- Ruttmann, W. (1924) *Lichtspiel: Opus III*
- Ruttmann, W. (1925) *Lichtspiel: Opus IV*
- Ruttmann, W. (1929) *Melodie der Welt*
- Steiner, R. (1929) *H2O*
- Storck, H. (1930) *Imágenes de Ostende*
- Strand, P. y Sheeler, C. (1921) *Manhatta*
- Vertov, D. (1926) *¡Adelante, Soviet!*
- Vertov, D. (1919) *Aniversario de la Revolución*
- Vertov, D. (1924) *Cine-ojo: La vida al imprevisto*
- Vertov, D. (1918-19) *Cine-Semana*
- Vertov, D. (1922-25) *Cine-verdad*
- Vertov, D. (1929) *El hombre de la cámara*

- Vertov, D. (1930) *Entusiasmo / Sinfonía del Donbass*
- Vertov, D. (1926) *La sexta parte del mundo*
- Vertov, D. (1928) *Undécimo*
- Vigo, J. (1930) *A propósito de Niza*
- Vigo, J. (1933) *Cero en conducta*
- Vigo, J. (1934) *L'Atalante*
- Vigo, J. (1931) *Taris, rey del agua*
- Weinberg, H. (1930) *A City Symphony*
- Weinberg, H. (1929) *Autumn Fire*
- Wiene, R. (1920) *El gabinete del doctor Caligari*
- Wise, R. y Robbins, J. (1961) *West Side Store*

LISTADO DE IMÁGENES

Las imágenes correspondientes a planos de películas proceden de capturas realizadas directamente por nosotros en los distintos filmes sobre los que hemos trabajado.

Las imágenes de obras pictóricas que aparecen en el trabajo de tesis corresponden al portal web <https://www.wikipedia.org/> y a la página web <http://www.abcgallery.com/>

Las ilustraciones de fotografías se han obtenido también del portal web <https://www.wikipedia.org/>

- Imagen 1. Two on the aisle (1927), de Edward Hopper,	107
- Imagen 2. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	131
- Imagen 3. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	132
- Imagen 4. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	132
- Imagen 5. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	132
- Imagen 6. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	133
- Imagen 7. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	133
- Imagen 8. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	133
- Imagen 9. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	134
- Imagen 10. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	134
- Imagen 11. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	138
- Imagen 12. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	141
- Imagen 13. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	142
- Imagen 14. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	143
- Imagen 15. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	143
- Imagen 16. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	144
- Imagen 17. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	155
- Imagen 18. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	155
- Imagen 19. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	155
- Imagen 20. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	155
- Imagen 21. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	158
- Imagen 22. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	158
- Imagen 23. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	158
- Imagen 24. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	158
- Imagen 25. Nave de turbinas de la empresa AEG (1909), de Peter Behrens,	164
- Imagen 26. Nave de turbinas de la empresa AEG (1909), de Peter Behrens,	164
- Imagen 27. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	169
- Imagen 28. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	171
- Imagen 29. Sede de la Federación Alemana del Transporte (1927-32), de Bruno Taut,	171

- Imagen 30. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	176
- Imagen 31. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	176
- Imagen 32. Plano aéreo del Kremlin de Moscú, perteneciente al filme Kino-Pravda (1925), de Dziga Vertov,	181
- Imagen 33. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	183
- Imagen 34. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	188
- Imagen 35. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	188
- Imagen 36. Pesca nocturna en Antibes (1939), de Pablo Picasso,	190
- Imagen 37. Fausto (1926), de Friedrich Wilhelm Murnau,	191
- Imagen 38. Fausto (1926), de Friedrich Wilhelm Murnau,	191
- Imagen 39. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	192
- Imagen 40. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	192
- Imagen 41. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	192
- Imagen 42. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	192
- Imagen 43. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	193
- Imagen 44. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	193
- Imagen 45. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	193
- Imagen 46. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	193
- Imagen 47. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	193
- Imagen 48. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	193
- Imagen 49. La calle penetra en el edificio (1911), de Umberto Boccioni,	194
- Imagen 50. Visiones Simultáneas (1912), de Umberto Boccioni,	194
- Imagen 51. La ciudad en llamas (1926), de Gerardo Dottori,	194
- Imagen 52. Paisaje Urbano (1939), de Tullio Crali,	195
- Imagen 53. Vuelo en picado en la ciudad (1939), de Tullio Crali,	195
- Imagen 54. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	196
- Imagen 55. Cartes et dés (1914), de Georges Braque,	196
- Imagen 56. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	196
- Imagen 57. La ciudad (1919), de Fernand Léger,	196
- Imagen 58. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	197
- Imagen 59. Mercurio pasa delante del sol (1914), de Giacomo Balla,	197
- Imagen 60. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	198
- Imagen 61. La ciudad se levanta (1910), de Humberto Boccioni,	198
- Imagen 62. Un trabajo (1928), de Nikolay Diulgheroff,	198
- Imagen 63. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	198
- Imagen 64. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	198
- Imagen 65. Velocidad de automóvil (1912), de Giacomo Balla,	198
- Imagen 66. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	200
- Imagen 67. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	200
- Imagen 69. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	200

- Imagen 69. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	200
- Imagen 70. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	200
- Imagen 71. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	200
- Imagen 72. Suprematismo No. 50 (1915), de Malevich,	201
- Imagen 73. Suprematismo 1916 1 (1916), de Malevich,	201
- Imagen 74. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	201
- Imagen 75. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	201
- Imagen 76. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	202
- Imagen 77. Rotary Demisphere (Precision Optics) (1925), de Marcel Duchamp,	211
- Imagen 78. Anemic Cinema (1926), de Marcel Duchamp,	211
- Imagen 79. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	211
- Imagen 80. Emak Bakia (1926), de Man Ray,	212
- Imagen 81. Rayograma (1922), de Man Ray,	212
- Imagen 82. Andre Derain (1927), de Man Ray,	212
- Imagen 83. Emak Bakia (1926), de Man Ray,	212
- Imagen 84. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	214
- Imagen 85. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	214
- Imagen 86. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	214
- Imagen 87. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	214
- Imagen 88. Pipa, vaso Botella de Vieux Marc (1914), de Pablo Picasso,	215
- Imagen 89. La guitarra (1913), de Pablo Picasso,	215
- Imagen 90. Periódico, botella y paquete de tabaco (1914), de Georges Braque,	215
- Imagen 91. Tablero de damas: "Tivoli-Cinema" (1913), de Georges Braque,	215
- Imagen 92. El reloj (1912), de Juan Gris,	216
- Imagen 93. Vasos, periódicos y botella de vino (1913), de Juan Gris,	216
- Imagen 94. El disco de la ciudad (1920), de Fernand Léger,	224
- Imagen 95. El ballet mecánico (1925), de Fernand Léger,	224
- Imagen 96. La Rueda (1919-1920), de Abel Gance,	226
- Imagen 97. Paris qui dort (1925), de René Clair,	226
- Imagen 98. La persistencia de la memoria (1931), de Salvador Dalí,	227
- Imagen 99. El hundimiento de la casa Usher (1928), de Jean Epstein,	227
- Imagen 100. Composición 8 (1923), de Vasili Kandinski,	232
- Imagen 101. Sinfonía Diagonal (1924), de Viking Eggeling,	232
- Imagen 102. Composición con colores Planos (1917), de Piet Mondrian,	232
- Imagen 103. Opus I (1921), de Walter Ruttmann,	232
- Imagen 104. Los mejores años de sus vidas (1923), de George Grosz,	233
- Imagen 105. Rennsymphonie (1928), de Hans Richter,	233
- Imagen 106. Composición C (1935), de Piet Mondrian,	234
- Imagen 107. Rhythmus 21 (1923), de Hans Richter,	234
- Imagen 108. El expreso Ilega (1909), de Hans Baluschek,	237

- Imagen 109. Estación de tren de la gran ciudad (1904), de Hans Baluschek,	237
- Imagen 110. Estación de tren (1929), de Hans Baluschek,	238
- Imagen 111. Calle del orfanato, Berlín (1927), de Hans Baluschek,	238
- Imagen 112. Ciudad de trabajadores (1920), de Hans Baluschek,	238
- Imagen 113. Lluvia (1917), de Hans Baluschek,	238
- Imagen 114. La escena de calle en Berlín (1913), de Ernst Ludwig Kirchner,	246
- Imagen 115. La calle de Friedrich, Berlín (1914), de Ernst Ludwig Kirchner,	246
- Imagen 116. Plaza de Potsdam, Berlín (1914), de Ernst Ludwig Kirchner,	247
- Imagen 117. Hallesches Tor, Berlín (1913), de Ernst Ludwig Kirchner,	247
- Imagen 118. Plaza de la Belle-Alliance (1914), de Ernst Ludwig Kirchner,	247
- Imagen 119. Puerta de Brandenburgo (1929), de Ernst Ludwig Kirchner,	247
- Imagen 120. Yo y la ciudad (1913), de Ludwig Meidner,	248
- Imagen 121. Berlín (1913), de Ludwig Meidner,	248
- Imagen 122. La ciudad en llamas (1913), de Ludwig Meidner,	249
- Imagen 123. Ciudad apocalíptica (1913), de Ludwig Meidner,	249
- Imagen 124. La ciudad (1913), de Jacob Steinhardt,	249
- Imagen 125. Metrópolis (1916-17), de George Grosz,	250
- Imagen 126. Dedicatoria a Oskar Panizza (1917-18), de George Grosz,	251
- Imagen 127. La calle (1915), de George Grosz,	251
- Imagen 128. Sin título (1920), de George Grosz,	251
- Imagen 129. República de los autómatas (1920), de George Grosz,	251
- Imagen 130. Metrópolis (1917), de George Grosz,	252
- Imagen 131. Escena de calle (1925), de George Grosz,	252
- Imagen 132. La calle (1919), de Max Beckmann,	252
- Imagen 133. El camino para casa (1919), de Max Beckmann,	252
- Imagen 134. La noche (1919), de Max Beckmann,	253
- Imagen 135. Los últimos (1919), de Max Beckmann,	253
- Imagen 136. Tríptico Metrópolis (1927-1928), de Otto Dix,	253
- Imagen 137. Escena de calle en Berlín (1921), de Nikolaus Braun,	254
- Imagen 138. El Puente (1928), de Joris Ivens,	255
- Imagen 139. El Puente (1928), de Joris Ivens,	255
- Imagen 140. El Puente (1928), de Joris Ivens,	255
- Imagen 141. El Puente (1928), de Joris Ivens,	255
- Imagen 142. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	256
- Imagen 143. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	256
- Imagen 144. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	256
- Imagen 145. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	256
- Imagen 146. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	267
- Imagen 147. Opus I (1921), de Walter Ruttmann,	267
- Imagen 148. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	267

- Imagen 149. Opus IV (1921), de Walter Ruttmann,	267
- Imagen 150. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	267
- Imagen 151. Opus IV (1921), de Walter Ruttmann,	267
- Imagen 152. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	267
- Imagen 153. Opus IV (1921), de Walter Ruttmann,	267
- Imagen 154. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	272
- Imagen 155. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	272
- Imagen 156. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	273
- Imagen 157. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	273
- Imagen 158. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	273
- Imagen 159. Rennsymphonie (1928), de Hans Richter,	275
- Imagen 160. Rennsymphonie (1928), de Hans Richter,	275
- Imagen 161. Rennsymphonie (1928), de Hans Richter,	276
- Imagen 162. Rennsymphonie (1928), de Hans Richter,	276
- Imagen 163. Rennsymphonie (1928), de Hans Richter,	276
- Imagen 164. Rennsymphonie (1928), de Hans Richter,	276
- Imagen 165. Rennsymphonie (1928), de Hans Richter,	276
- Imagen 166. Rennsymphonie (1928), de Hans Richter,	276
- Imagen 167. Rennsymphonie (1928), de Hans Richter,	277
- Imagen 168. Rennsymphonie (1928), de Hans Richter,	277
- Imagen 169. Rennsymphonie (1928), de Hans Richter,	277
- Imagen 170. Rennsymphonie (1928), de Hans Richter,	277
- Imagen 171. Rennsymphonie (1928), de Hans Richter,	277
- Imagen 172. Rennsymphonie (1928), de Hans Richter,	278
- Imagen 173. Rennsymphonie (1928), de Hans Richter,	278
- Imagen 174. Monumento a la III Internacional (1920), de Vladímir Tatlin,	280
- Imagen 175. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	280
- Imagen 176. Escultura no titulada ubicada en Róterdam (1957), de Naum Gabo,	280
- Imagen 177. Ilustración para la Maqueta del libro de Maiakovski Acerca de Esto (1923), de Alexander Rodchenko,	283
- Imagen 178. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	283
- Imagen 179. En la cima (1930), de Alexander Rodchenko,	284
- Imagen 180. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	284
- Imagen 181. Cartel Publicitario para el Departamento de Gosizdat en Leningrado (1924), de Alexander Rodchenko,	284
- Imagen 182. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	284
- Imagen 183. Composición Suprematista (1918) de Alexander Rodchenko,	285
- Imagen 184. Composición Lineal (1920) de Alexander Rodchenko,	285
- Imagen 185. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	285
- Imagen 186. ¡Mirad, el Vístula está cerca! (1914), de Kazimir Malevich,	286

- Imagen 187. Juguetes soviéticos (1924), de Dziga Vertov,	286
- Imagen 188. Kino-Pravda (1925), de Dziga Vertov,	288
- Imagen 189. Kino-Pravda (1925), de Dziga Vertov,	288
- Imagen 190. Fotografía (años 20), de Alexander Rodchenko,	288
- Imagen 191. Cartel para el filme Cine-ojo (1924), de Alexander Rodchenko,	289
- Imagen 192. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	290
- Imagen 193. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	290
- Imagen 194. Kino-Pravda (1925), de Dziga Vertov,	294
- Imagen 195. Kino-Pravda (1925), de Dziga Vertov,	294
- Imagen 196. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	299
- Imagen 197. Proun (1922-23), de El Lissitzky,	299
- Imagen 198. Sede del Berliner Tageblatt (1921-23),	307
- Imagen 199. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	307
- Imagen 200. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Ruttmann,	308
- Imagen 201. Sede de la Federación Alemana del Transporte (1927-32), de Bruno Taut.....	308
- Imagen 202. Haus des Rundfunks, (1919), de Hans Poelzig,	308
- Imagen 203. El Hombre de la Cámara (1929), de Dziga Vertov,	309
- Imagen 204. Torre Shújov (1920-22), de Vladimir Shújov,	310
- Imagen 205. Fuerza espacial de construcción (1921), de Liubov Popova,	310
- Imagen 206. Sinfonía Diagonal (1924), de Viking Eggeling,	313
- Imagen 207. Sinfonía Diagonal (1924), de Viking Eggeling,	313
- Imagen 208. Opus II (1923), de Walter Ruttmann,	313
- Imagen 209. Opus II (1923), de Walter Ruttmann,	313
- Imagen 210. Opus III (1924), de Walter Ruttmann,	314
- Imagen 211. Opus III (1924), de Walter Ruttmann,	314
- Imagen 212. Rhythmus 21 (1921), de Hans Richter,	315
- Imagen 213. Vormittagsspuk (1927), de Hans Richter,	315
- Imagen 214. Rhythmus 23 (1923), de Hans Richter,	315
- Imagen 215. Rayograma (1922), de Man Ray,	315
- Imagen 216. Rayograma (1922), de Man Ray,	315
- Imagen 217. Modulator Lichtrequisit (1922-1930), de Moholy-Nagy,	317
- Imagen 218. Retrato de Vera Broido (1933), de Raoul Hausmann,	318
- Imagen 219. Desnudo de Vera Broido (1933), de Raoul Hausmann,	318
- Imagen 220. La instalación de seis estudios de luz a partir de 1931(años 30), de Raoul Hausmann,	318
- Imagen 221. Lichtspiel: Schwarz Weiss Grau (1930), de Moholy-Nagy,	321
- Imagen 222. Lichtspiel: Schwarz Weiss Grau (1930), de Moholy-Nagy,	321
- Imagen 223. Lichtspiel: Schwarz Weiss Grau (1930), de Moholy-Nagy,	321
- Imagen 224. Lichtspiel: Schwarz Weiss Grau (1930), de Moholy-Nagy,	321

- Imagen 225. Berlín, Sinfonía de una gran ciudad (1927), de Walter Rutan,322
- Imagen 226. Berliner Stilleben (1926), de Moholy-Nagy,325
- Imagen 227. Life of a Lobster (1936), de Moholy-Nagy,325
- Imagen 228. The New Architecture at the London Zoo (1936), de Moholy-Nagy,326
- Imagen 229. Entr'Acte (1924), de René Clair,327
- Imagen 230. Entr'Acte (1924), de René Clair,327

ANEXOS

Anexo I. Tabla resumen de las películas incluidas en la corriente fílmica *Sinfonías Urbanas*

TÍTULO	TÍTULO ORIGINAL	DIRECTOR	DURACIÓN	AÑO
Manhatta	Manhatta	Paul Strand Charles Sheeler	10 minutos	1921
París que duerme	Paris qui dort	René Clair	35 minutos	1923
El ballet mecánico	Ballet mécanique	Fernand Léger	19 minutos	1924
Sólo las horas	Rien que les heures	Alberto Cavalcanti	45 minutos	1926
Belín, sinfonía de una ciudad	Berlin - Die Symphonie der Großstadt	Walter Ruttmann	62 minutos	1927
Emak Bakia	Emak Bakia	Man Ray	19 minutos	1927
El puente	De Brug	Joris Ivens	11 minutos	1928
Lluvia	Regen	Joris Ivens	14 minutos	1929
Rennsymphonie	Rennsymphonie	Hans Richter	7 minutos	1928
El hombre de la cámara	Chelovek s kino-apparatom	Dziga Vertov	67 minutos	1929
Markt am Wittenberg Platz	Markt am Wittenberg Platz	Wilfried Basse	17 minutos	1929
H2O	H2O	Ralph Steiner	13 minutos	1929
Imágenes de Ostende	Images d'Ostende	Henri Storck	15 minutos	1929
Acerca de Niza	À propos de Nice	Jean Vigo	25 minutos	1930
El Duero, trabajo fluvial	Douro, faina fluvial	Manuel de Oliveira	18 minutos	1931

Anexos II. Anexos documentales

Marchán Fiz, S. (1989) *Berlín punto de encuentro: El arte en Berlín de 1900 a 1933*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos

INSTRUCCIONES PARA PINTAR LA GRAN CIUDAD (1914)

L. MEIDNER

Debemos comenzar, finalmente, a pintar el lugar donde hemos nacido, la gran ciudad, a la que amamos con amor infinito. Nuestras manos febriles deberían trazar sobre telas innumerables, grandes como frescos, toda la magnificencia y la extrañeza, toda la monstruosidad y lo dramático de las avenidas, estaciones, fábricas y torres.

No es posible dominar nuestro problema con la técnica de los impresionistas. Debemos olvidar todos los procedimientos y trucos precedentes y apropiarnos los medios expresivos completamente nuevos.

Lo primero que tenemos que hacer es aprender a ver, de un modo más intenso y correcto que nuestros predecesores. La nebulosidad y el emborramiento impresionista no nos sirven para nada. La perspectiva tradicional ya no tiene sentido para nosotros y frena nuestros impulsos. La “tonalidad”, la “luz coloreada”, las “sombras coloreadas”, la “disolución del contorno”. Los “colores complementarios” – y todo lo demás – se han convertido en conceptos académicos. En segundo lugar –y esto no es menos importante– debemos comenzar a producir. No podemos llevar nuestro caballete al hervidero de una calle para captar allí (guiñando el ojo) “valores tonales”. Una calle no está hecha de valores tonales, sino que es un bombardeo de filas silbantes de ventanas, conos, que pasan a toda velocidad, de luz entre vehículos de todo tipo y miles de globos dando brinco, de jirones humanos, carteles de propaganda y masas cromáticas amenazadoras, informes.

La pintura *en plein air* es completamente falsa. No podemos transportar inmediatamente a la tela el elemento casual e incoherente de nuestro tema y hacer con ello un cuadro. Por el contrario, debemos ordenar con coraje y reflexión en una composición las impresiones ópticas de las que nos hemos embebido en el exterior.

Inmediatamente habrá que decir que aquí no se trata de un recubrimiento puramente decorativo y ornamental de la superficie al estilo de Kandinsky o de Matisse, sino de la vida en su plenitud: el espacio, la claridad, la oscuridad, lo pesado, lo ligero y el movimiento de las cosas. Dicho con brevedad: se trata de penetrar más profundamente en la realidad.

Los elementos que deben servirnos para la configuración del cuadro son sobre todos tres: 1) la luz; 2) el punto de perspectiva, y 3) el empleo de la línea recta.

Nuestro problema es, en primer lugar, un problema de luz, ya que no sentimos la luz por doquier como los impresionistas. Estos veían por encima de todo la luz; esparcían luminosidad sobre todo el lienzo; incluso las sombras eran para ellos claras y transparentes. Cézanne ha ido mucho más allá en esta dirección. El posee la fijación fluctuante y ésta confiere a sus cuadros la gran verdad.

Nosotros no percibimos por doquier la luz en la naturaleza. A menudo vemos frente a nosotros superficies que están como rígidas y parecen no iluminadas; sentimos aquí y allá zonas grávidas, oscuridades, materia inmóvil. La luz parece fluir. Desintegra las cosas. Percibimos claramente jirones de luz, bandas luminosas, haces de luces. Grandes conglomerados se mecen en la luz y parece que son transparentes. Pero en medio de esto aparece de nuevo la rigidez, la impenetrabilidad en amplias masas. Entre las altas hileras de casas nos ciega un tumulto de claridad y oscuridad. Las superficies luminosas se extienden sobre las paredes. En medido del hervidero de las cabezas irrumpe un rayo luminoso. Entre los vehículos surge un resplandor. El cielo se cierne sobre nosotros como una cascada. Su abundancia de luz hace estallar lo que está debajo. Los contornos netos ondean en la luz lívida. Las filas de los ángulos rectos huyen en ritmos agitados.

La luz pone en movimiento todas las cosas en el espacio. Las torres, las casas, las farolas parecen colgar o nadar...

El punto de perspectiva es importante para estructura compositiva. Constituye la parte más intensa del cuadro y el centro de la composición. Puede encontrarse en cualquier parte, en el medio, a la derecha o a la izquierda del cuadro. Pero, por razones de composición, se le elige un poco por debajo del centro del cuadro. Hay que hacer notar también que todas las cosas aparezcan claras, netas y sin misticismo en el punto de perspectiva. En éste vemos perpendiculares las líneas rectas. Las líneas tienden a inclinarse tanto más cuanto más alejadas están del punto de perspectiva. Si, por ejemplo, nos encontramos en medio de la calle mirando en línea recta, todas las casas ante nosotros, al fondo, son vistas de un modo perpendicular y las filas de sus ventanas parecen dar la razón a la perspectiva habitual, ya que ellas corren hacia el horizonte. Pero las casas junto a nosotros –las vemos solamente con medio ojo- parecen balancearse y desmoronarse. Aquí las líneas, que en realidad discurren paralelas, se elevan hacia lo alto y se interseccionan. Las fachadas, las chimeneas, las ventanas, son masas oscuras y caóticas, reducidas de un modo fantástico, ambiguas...

Nosotros, artistas de la actualidad, contemporáneos del ingeniero, sentimos la belleza de las líneas rectas, de las formas geométricas. Observemos como inciso que el movimiento moderno del cubismo manifiesta también una gran simpatía por las formas geométricas e incluso que ellas revisten una significación todavía más profunda para él que para nosotros.

Nuestra línea recta –empleada sobre todo en la gráfica- no debe confundirse con la que los constructores tiran con la regla sobre sus planos. ¡No creáis que una línea recta es fría y rígida! La deberíais trazar solamente cuando estéis excitados y observar bien su recorrido. Tan pronto debe ser fina, tan pronto más gruesa y animada por un ligero temblor nervioso. Nuestros paisajes urbanos, ¿no son todos batallas de las matemáticas? Triángulos, cuadrados, polígonos y círculos se lanzan sobre nosotros en las calles. Lo lineal pasa

corriendo en todas las direcciones. Muchos elementos agudos nos hieren. Incluso los hombres y los animales, que se mueven en torno nuestro, se asemejan a construcciones geométricas. Tomad un grueso lápiz y trazad enérgicamente sobre el papel líneas rectas, y esta confusión, ordenada un poco por el arte, será mucho más viva que las pretenciosas pinceladas de nuestros profesores.

Sobre el color no hay mucho que decir. Tomad todos los colores de la paleta...

En los manifiestos de los futuristas (y no es sus obras emborronadas) ya se ha dicho en dónde están los problemas, y Robert Delaunay ha inaugurado nuestro movimiento hace tres años con su grandiosa concepción de la "Tour Eiffel". Durante este año yo también he hecho prácticamente en algunas tentativas pictóricas y en los dibujos más logrados lo que sostengo aquí de una manera teórica. Y todos los talentos jóvenes deberían empezar a trabajar inmediatamente y a inundar nuestras exposiciones con cuadros sobre la gran ciudad.

Desgraciadamente, lo atávico provoca todavía gran confusión en los cerebros. El balbuceo de los pueblos primitivos ocupa también a una arte de los jóvenes pintores alemanes y nada parece ser más importante que la pintura de los bosquimanos o la escultura de los aztecas. La palabrería presuntuosa de los estériles franceses sobre la "pintura absoluta", sobre "el cuadro", etc., encuentra también entre nosotros un amplio eco. ¡Pero seamos honestos! ¡Confesémonos que no somos ni negros ni cristianos de la alta Edad Media! ¡Que somos berlineses de 1913, nos sentamos en los cafés y discutimos, leemos mucho, sabemos mucho de la historia del arte y que todos nosotros procedemos del impresionismo! ¿Para qué imitar las maneras y las concepciones de épocas pasadas y proclamar lo impotente como lo legítimo? ¿Son estas figuras groseras, mezquinas, que vemos en todas las exposiciones, expresión de nuestras almas complicadas?

¡Pintemos lo que está cerca de nosotros, nuestro mundo urbano..., las calles tumultuosas, la elegancia de los puentes colgantes de hierro, los gasómetros,

que cuelgan entre blancas montañas de nubes, el colorido excitante de los autobuses y de las locomotoras de trenes rápidos, los hilos ondenantes de los teléfonos (¿no son como un canto?), las arlequinadas de las columnas publicitaria y por último la noche..., la noche de la gran ciudad...!

El dramatismo de una chimenea de fábrica bien pintada, ¿no podría conmovernos más profundamente que todos los rafaelescos incendios del Borgo y las batallas de Constantino?

Marchán Fiz, S. (1989) *Berlín punto de encuentro: El arte en Berlín de 1900 a 1933*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Archivos

MANIFIESTO DADAÍSTA DE BERLÍN (1919)

¿Qué quiere el dadaísmo y qué quiere en Alemania?

El dadaísmo exige:

1. La unión revolucionaria internacional de todos los creadores e intelectuales del mundo entero teniendo como base el comunismo radical.

2. La introducción de la ociosidad progresiva a través de una mecanización completa de todas las actividades. Sólo a través de la ociosidad la persona singular tiene la posibilidad de cerciorarse sobre la verdad de la vida y finalmente acostumbrarse a la vivencia.

3. La expropiación inmediata de la propiedad (socialización) y la alimentación comunista de todos, así como la instalación de las ciudades-jardín y luminosas, que pertenecen a la generalidad e impulsan a los hombres hacia la libertad.

El consejo central está a favor de:

a) La comida pública diaria de todos los creadores e intelectuales en la plaza de Potsdam de Berlín.

b) El juramento de los clérigos y profesores de los artículos dadá de fe.

c) La lucha más brutal contra todas las tendencias de los llamados “trabajadores intelectuales” (Hiller, Adler), contra su aburguesamiento escondido y contra el expresionismo y la formación postclásica, tal como está representada por *Der Sturm*.

d) La instalación inmediata de una casa estatal del arte y la supresión de los conceptos de propiedad en el nuevo arte (expresionismo); el concepto de propiedad será excluido totalmente del movimiento supraindividual del dadaísmo, que libera a todos los hombres.

e) Introducción de la poesía “simultaneísta” como oración comunista nacional.

f) Requisamiento de las iglesias para la representación de las poesías “bruitísticas”, simultaneístas y dadaístas.

g) Instauración de un consejo dadá en toda ciudad de más de 50.000 habitantes, para una nueva configuración de la vida.

h) Realización inmediata de una gran propaganda dadaísta con 150 circos para el esclarecimiento del proletariado.

i) Regulación inmediata de todas las relaciones sexuales en el sentido internacional dadá mediante la instalación de una central de los sexos.

El Consejo Central Dadaísta Revolucionario.

Grupo de Alemania: Hausmann, Huelsebeck, Golyscheff.

Brooker, P. (2002) *Modernity and Metropolis: Writing, Film, and Urban Formations*. New York, NY, USA: Palgrave Macmillan

But when does a city become a global city and is this the same as a “metropolis”? And what of the “modern” city? In one of its main uses, emphasizing the economic, technological and social character of urban development, the “modern” city was the “industrial city”, with nineteenth century Manchester as its pre-eminent example. In the related sense deriving the modern from the Enlightenment tradition of rational scientific and human progress, the example would be late nineteenth century Paris (King, 1995: 110?-111). Other European cities (and this is a Eurocentric tradition), such as Vienna or Berlin, though of lesser stature and with their own distinctive characters, followed this second modern type.

**Penz, F. (1997) *Cinema & architecture: Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*
London: British Film Institute**

Two of the most famous, influential and nearly simultaneous examples of films that created literally their own genre in the history of film are Alberto Cavalcanti's *Rien que les heures* (1926) and *Berlin, the Symphony of a great City* (1927), directed and edited by Walter Ruttmann and photographed by Karl Freund. Unlike the literary or narrative tradition discussed, both of these statements are much more lyrical and idiosyncratic. Although both filmic experiments attempt to express the pulse of modern life through a similar formal and rhythmic framework, they are quite different in attitude and execution. Also, their approach to the subjects is different, which makes the "reading" of each city portrayed –Paris for Cavalcanti, Berlin for Ruttmann– a very personal statement. Even though Ruttmann's material seems to be better organised, it lacks the vision Cavalcanti had for his city portrait.

(...) Perhaps the appropriate method to define their style and inherent formal and structural differences is to make the fundamental distinction between "epic" and "symphonic". In *Berlin*, in its title is significant to the film's content, character and purpose, because it represents visually the musical structure of its material and form perfectly, and it does so through the rhythm of the montage and patterns of its movements. The structure of the "plot" is built around a cross-sectional reading of the city from dawn to dusk, randomly depicting hectic modern contemporary metropolitan life, loosely connected by vignettes and imaginary means of montage and collage. In contrast to Ruttmann's superficial vision, the rhythm of Cavalcanti's film is slowly paced, the sequences are more elliptical, having endings and beginnings, rather than the obsessive use of frantic and often tiresome editing and/or associative, but effective, "stream of consciousness" thoughts. Being more episodic than thematic, Cavalcanti's vision of Montmartre, the oldest quarter of Paris, has more historical, lyrical and anecdotal episodes, more atmospheric vistas than the cold, matter-of-fact attitude and "documentary" shots characteristic of Ruttmann's appraisal of Berlin. The historian Jay Chapman observed that Alberto Cavalcanti "feels

closest to the people of the city, while Ruttmann somewhat stands back in admiration of the rhythm of the city”.

**Panofsky, E. (2000) *Sobre el estilo: tres ensayos inéditos*
Editorial Paidós: BarcelonaLavin. I (Ed)**

El estilo y el medio en la imagen cinematográfica

I Así como los relatos de Conan Doyle contienen en potencia todos los relatos modernos de misterio (a excepción de los tipos duros de la escuela de Dashiell Hammet), también las películas entre 1900 y 1910 establecen de antemano los temas y métodos del cine tal y como nosotros lo conocemos. Este período produjo los incunables de las películas policiacas y del Oeste [...] El mismo período fue testigo del surgimiento del género fantástico (Méliès) [...] La comedia, que más tarde triunfaría con Charles Chaplin [...] Las películas históricas y melodramáticas sentaron las bases para la iconografía y el simbolismo cinematográficos. [pp. 128-32]

II. Retienen los elementos folklóricos [las películas de Disney] más importantes –sadismo, pornografía, el humor que ambos engendran, y la justicia moral– casi en estado bruto, y con frecuencia funden estos elementos en una variante del primitivo e inagotable motivo de David y Goliath, del triunfo del que es aparentemente débil sobre el que parece ser más fuerte. [pp. 132-3]

III. Otro medio de explicación más discreto [para que el público entendiese el sentido de una acción muda en una película] fue la introducción de una iconografía fija que desde el principio informaba al espectador sobre los hechos fundamentales y los personajes, del mismo modo que las dos damas detrás del emperador, cuando portaban respectivamente una espada y una cruz, indicaban específicamente la fuerza y la fe. Surgieron entonces, identificables por su apariencia, los atributos y el comportamiento estandarizados, los recordados tipos de la vampiresa y la joven honrada (probablemente los equivalentes modernos de las personificaciones medievales de los vicios y las virtudes), el hombre de familia y el villano, este último señalado por el bigote negro y el bastón [...] Un matrimonio feliz que se veía amenazado por la sombra del pasado era simbolizado por la joven esposa que le servía el café a su marido. El primer beso era invariablemente anunciado por el juego tierno de la dama con la corbata de

su compañero y estaba siempre acompañado de los puntapiés que ella lanzaba con su pierna izquierda. [...] Recursos como estos se hicieron cada vez menos necesarios en la medida en que el público se habituó a interpretar la acción por sí mismo, y fueron virtualmente suprimidos con la invención del cine sonoro. [pp. 135-6]

IV. No puedo evitar el sentimiento de que la última película de los hermanos Marx *Una noche en Casablanca* –en la que Harpo inexplicablemente se apodera del sitio del piloto de un avión, provoca innumerables estragos al tocar uno tras otro los minúsculos instrumentos de mando, y enloquece de alegría en la misma medida en que aumenta la desproporción entre lo pequeño de su esfuerzo y la magnitud del desastre– es un símbolo magnífico y terrorífico del comportamiento humano en la era atómica. No hay duda de que los hermanos Marx rechazarían con vehemencia esta interpretación; pero lo mismo habría hecho Durero si alguien le hubiese dicho que su “Apocalipsis” prefiguraba el cataclismo de la Reforma. [nota 2, p. 151]

Biblio 3W**REVISTA BIBLIOGRÁFICA DE GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES**

Universidad de Barcelona

Vol. XIV, nº 842, 5 de octubre de 2009

(Serie documental de *Geo Crítica. Cuadernos Críticos de Geografía Humana*)**Martínez, E. (2009): *A propósito de Berlín (o desmontando a Ruttman)*. *Imaginarios sociales y representaciones urbanas en el cine documental***

Que el tiempo de las metrópolis generó tanta esperanza como inquietud es algo que sabemos bien, pues aún arrastramos este sentimiento ambivalente. En su día tomaron aliento diferentes movimientos urbanísticos que pretendían comprender, canalizar o renovar la forma, función y significado las ciudades. Algunas vanguardias arquitectónicas -como la Bauhaus (1919)- asumían la modernidad como una ruptura histórica en virtud de la cual se salvaría el abismo entre arte, técnica e industria y, de ese modo, podrían enfrentarse los retos del progreso. Para las lecturas urbanísticas más avanzadas, la metrópoli representaba un campo de experimentación en el plano técnico, pero también en el plano dimensional y conceptual del espacio: la nueva escala territorial de la ciudad impulsada por los medios de transporte permitía desde la perspectiva moderna superar el estadio dubitativo de un urbanismo que bien se empecinaba en el tradicional control del crecimiento gradual de la urbe, bien optaba por estigmatizar primero la aglomeración para eludirla después en pro del entorno sereno de la ciudad-jardín. La arquitectura moderna no se limitó a explorar las posibilidades de los nuevos materiales, de las técnicas constructivas y de los avances científicos; rompió asimismo con la concepción típica del espacio perspectivo y siguiendo los pasos del arte de vanguardia, del cubismo —en especial, de su descomposición analítica del espacio- quería ofrecer con su manufactura urbana la experiencia de la simultaneidad y de la transparencia -la posibilidad de captar de golpe la totalidad del objeto-. Esta forma constructiva pura, racional, que celebraba el espíritu de geometría, no era ajena a la marcha de la industria y en gran medida respondía a sus mismos

principios de orden, eficacia y funcionalidad. De ahí la concepción racionalista de la ciudad como “herramienta de trabajo” y de la vivienda como “máquina de habitar”. Y aunque esta arquitectura imaginara en ocasiones ciudades de ensueño (la “ciudad radiante” de Le Corbusier), generalmente el movimiento moderno o funcionalista evitó situarse extemporáneamente respecto a las necesidades, demandas y requerimientos de la sociedad industrial de masas, a la que en definitiva pertenecía.

Durante su proyección uno puede sentirse dentro de esa gigantesca aglomeración que hacia 1920 se extendía sobre 87.600 hectáreas y albergaba 3,8 millones de habitantes. Una constelación formada por la fusión de ciudades y comunidades vecinas de distinto origen y vocación, en constante crecimiento, que daba la impresión de una urbe inconclusa, sin contornos claros. El filme muestra en efecto una ciudad que se encuentra en estado de obras, con talleres al aire libre, edificios en construcción y obras en las vías públicas, una ciudad que trata poco a poco de ir colmatando los múltiples huecos o vacíos por los que se advierte aún la presencia del campo y de los bosques. Esta expansión por el territorio inmediato de la aglomeración fue facilitada precisamente por los medios de transporte y comunicación, que permitieron de hecho la articulación del conjunto. En el caso del *Ringbahn*, el ferrocarril circular urbano, encontramos además la definición más precisa de los imprecisos límites del moderno conjunto metropolitano.

Moholy-Nagy, László (2005). *Pintura, fotografía, cine.***Gustavo Gili: Barcelona****CARTA**

"Los juegos de colores por reflexión han surgido directamente de la necesidad de proporcionar un movimiento verdadero y continuo a formas de color bidimensionales, formas que en la pintura sólo pueden simular movimiento a partir de las relaciones que establecen entre sí.

Consideramos algunos cuadros de Kandinsky o de Klee. En ellos están dados todos los elementos para un movimiento verdadero: tensiones entre las distintas zonas y en relación con el espacio, ritmo y relaciones musicales, todo ello en una imagen atemporal. Se hizo necesario desplazar las formas bidimensionales de colores. Gracias a una técnica nueva -la proyección directa de luz de color sobre una pantalla transparente- logramos alcanzar las mayores intensidades de brillo de los colores, y del mismo modo generamos desplazamientos a través del movimiento libre de las fuentes de luz - lateralmente en todas las direcciones, y especialmente hacia adelante y hacia atrás- y abriendo y cerrando plantillas. La luz de color se proyecta contra la pantalla a través de estas plantillas, colocadas entre la pantalla y las fuentes lumínicas, de tal modo que los colores aparezcan ya sea con esquinas agudas y picos, en forma de triángulos, cuadrados y polígonos, o bien redondos, como círculos, arcos y formas onduladas. El cono de luz puede proyectarse sobre la composición o sobre partes de la misma, con lo que las zonas de luz intersectan y producen mezclas de colores. El aparato funciona estrictamente de acuerdo con una *partitura* preestablecida.

Desde hace tres años nos encontramos trabajando en esto que hemos llamado "juegos de colores por reflexión". La técnica que ahora desarrollamos se ha beneficiado tanto de las múltiples posibilidades que ofrecen los talleres de la

Bauhaus, como de la confrontación con el cine como medio de representación, algo que ya había ocupado nuestra atención desde antes de que concibiéramos los juegos por reflexión. Recuerdo la impresión abrumadora de la primera película que vi, en Múnich en 1912, no tanto por su contenido, que era vulgar y me resultó completamente indiferente, sino por la simple fuerza de la alternancia repentina o lenta de cantidades de luz en la penumbra de la sala, desde el blanco más brillante hasta el negro más oscuro: toda una gama de nuevas posibilidades expresivas. Evidentemente, este medio primario de representación cinematográfica al que me refiero -luz que se desplaza de acuerdo con un ritmo temporal ordenado- no estaba contemplado de ninguna manera ni en esa película, ni en las obras cinematográficas modernas, en las que siempre predomina el contenido literario de la trama. A pesar de que la música que se tocaba no tenía nada que ver con el asunto de la película, me percaté de que, sin la música, le faltaba algo esencial, lo cual se notaba también en la intranquilidad de los presentes. A continuación sentí una opresión intolerable, que cesó en cuanto la música comenzó a sonar de nuevo. Interpreto esta observación de la siguiente manera: la secuencia temporal de un movimiento puede captarse más fácilmente y con mayor precisión por medio de una asociación óptica. Pero si la representación espacial se encuentra ordenada temporalmente de acuerdo con un movimiento real, los medios acústicos refuerzan la comprensión de la secuencia temporal. El sonido regular de un reloj genera una sensación de tiempo de manera más directa y exacta que la manifestación óptica desprovista de sonido de una manecilla moviéndose uniformemente. Esta observación y otras similares, como la asimilación del elemento temporal con el tañido monótono de las campanas del reloj, permiten concluir la exactitud de lo aquí expuesto.

En todo caso, consciente de esta necesidad, he escrito música de acompañamiento para algunos de los juegos de luces. Las lámparas y las plantillas, así como el material de apoyo restante, se accionan en correspondencia con el movimiento musical, de modo que las asociaciones temporales se establezcan con claridad a través del ritmo acústico, y que se subrayen y se potencien los movimientos de las formas, sus desarrollos, sus

concentraciones, sus intersecciones, sus incrementos, sus puntos climáticos, etcétera.

Los instrumentos de la creación formal son los siguientes: el punto de luz que se desplaza, la línea y el plano. Cada uno de estos elementos puede ser proyectado a cualquier velocidad y en cualquier dirección, aumentarse o disminuirse, aclararse u oscurecerse, con mayor o menor definición; se puede cambiar de color, o combinar formas de color, y con ello se obtienen mezclas óptimas en las áreas intersectadas -por ejemplo, rojo con azul produce morado-. Un elemento puede ser desarrollado a partir de otro, desde el movimiento de un punto al de una línea, y luego al de una superficie, que puede adquirir cualquier forma. Con dispositivos que permiten ajustar la intensidad de las fuentes lumínicas mediante conexiones de resistencias, nos es posible hacer que conjuntos de formas y colores, ya sea de manera individual o con un arreglo complejo, aparezcan poco a poco en el fondo negro hasta alcanzar el máximo brillo y la mayor potencia lumínica de los colores, al mismo tiempo que otros conjuntos desaparecen lentamente hasta disolverse en la oscuridad del fondo. La aparición y desaparición súbitas de determinados segmentos de la composición se consigue conectando y desconectando interruptores. A través del conocimiento exacto de estos medios elementales, que ofrecen infinitas variaciones y combinaciones, buscamos lograr juegos de colores sumamente estructurados, como una fuga, partiendo en cada caso de un tema de formas y colores concreto.

En el juego de colores por reflexión, gracias al impresionante efecto físico-psíquico de los rayos de color proyectados de manera directa y ligados a una música rítmica que se interpreta simultáneamente, vemos la posibilidad de desarrollar un nuevo género artístico. Asimismo, creemos que es el medio más apropiado para establecer un puente entre las numerosas personas que se quedan perplejas -tanto ante las imágenes abstractas de los pintores como ante las nuevas aspiraciones en todos los ámbitos- y el nuevo espíritu, del cual todo ello procede"

NOTAS

1. Al decir "uno de los factores" nos referimos aquí a la inserción de un campo especializado, con todas las relaciones que ello implica, en la totalidad del acontecer del mundo -determinado temporal y espiritualmente-; dicho de una forma más modesta: incluido en el estado de la cultura en ese momento. No será irrelevante, por ejemplo, identificar uno de esos factores en el hecho de que nuestra época, debido a la interacción de distintos acontecimientos, ha sido empujada de manera casi imperceptible hacia la anulación del color y hacia el gris: el gris de las grandes ciudades, de los periódicos en blanco y negro, de los servicios de fotografía y cine; es el ritmo de nuestra vida actual, que anula los colores. Debido a la prisa continua, a los movimientos rápidos, todos los colores se diluyen en gris. Evidentemente, la organización de las proporciones entre los distintos grises, las relaciones vitales con el claroscuro, surgirán más tarde como un nuevo aspecto de la experiencia biológico-óptica del color. Además, la investigación minuciosa de los medios fotográficos contribuirá seguramente a ello de manera decisiva. Considerando lo anterior, es necesario mostrar mejor disposición y mayores cuidados hacia la soberana creación en color, si no queremos que nuestro órganos ópticos se atrofien.
2. Los dibujos infantiles, desde la perspectiva del niño que los hizo, son casi siempre resultados óptimos. Por lo tanto, este óptimo es relativo. Por el contrario, la obra de un artista, " en el sentido más profundo" de lo creativo, es algo óptimo no sólo para sí mismo, sino para la totalidad, para la humanidad, puesto que conlleva contenidos enriquecedores para todos, que sin la obra no podrían haber sido objeto de nuestra experiencia con la misma intensidad.
3. En arquitectura, el color ayuda a crear un confort que se adapta al espacio habitable y sus usuarios. De este modo se vuelve un medio de definición del espacio tan decisivo como los muebles y los artículos que habrán de ocuparlo. Las experiencias contemporáneas de pintar de distintos colores las paredes de un espacio tienen su origen en lo siguiente:
Los espacios pintados de manera homogénea tienen un efecto de dureza; su monocromía los individualiza en exceso. En un espacio así, ese color en particular nos da una sensación de omnipresencia. Por el contrario, si las distintas paredes se pintan de colores seleccionados, el efecto es únicamente el de las relaciones entre los colores. Surge un acorde que sustituye al color como materia autorreferida en aras de un efecto en el que sólo tienen relevancia las relaciones de color, y a través de esto se manifiesta una característica ambiental sublimada del espacio en su totalidad: éste es cómodo, festivo, apto para la dispersión, propio para concentrarse, etcétera. La teoría de la elección y de la distribución de los colores está determinada por el espacio y por su función -higiene, técnica de iluminación, comunicación y demás-. De esto se desprende que no se pueden emplear azarosamente distintos colores en todas partes.
4. Al contrario de los primeros teóricos del piano para colores, László plantea que un color no tiene su equivalente en un solo tono, sino en todo un complejo de tonos. El piano de haces de luz que fabricó debe ser manejado por una segunda persona que proyecta los colores sobre una pantalla mientras él, con su piano de cola, se concentra en la concordia rítmica. El piano de haces de luz consta de un tablero de conexiones con registros y palancas parecido a un armonio, al cual se conectan cuatro aparatos de proyección grandes y cuatro pequeños. Las imágenes diapositivas, obtenidas mediante el procedimiento uvacromático, representan los motivos propiamente dichos, y se proyectan por medio de una mezcla sustractiva o aditiva empleando ocho placas con los colores básicos -ocho placas de color en cada uno de los cuatro proyectores grandes-. Los proyectores grandes, equipados con condensadores triples, han sido provistos con: 1) un armazón capaz de rotar para desplazar vertical y horizontalmente la diapositiva; 2) un contenedor en alto entre el fuelle y el objetivo para montar y desmontar las ocho placas de color; 3) un diafragma -de iris- dinámico para regular la intensidad y el efecto de la luz; 4) un diafragma de delimitación -delante del objetivo-. Los cuatro proyectores pequeños sirven para proyectar los motivos en imagen propiamente dichos; las diapositivas se suceden a un ritmo rápido, y son insertadas y retiradas de manera convencional.

5. Estimulado por los trabajos de Hausmann, Walter Brinkmann se concentró en el mismo problema. Para comprenderlo mejor sirva la siguiente descripción suya de los "colores audibles":

"La física elemental proporciona la siguiente definición aproximada: los sonidos son "oscilaciones del espacio", mientras que la luz supone "oscilaciones del éter"; la difusión del sonido es un proceso que ocurre en cuerpos y únicamente en cuerpos, mientras que, por el contrario, la difusión de la luz no ocurre en cuerpos, o por lo menos no solamente en cuerpos. En realidad, bajo estas condiciones, ya estaría dada una respuesta negativa a la pregunta respecto a la cercanía de las relaciones entre la luz y el sonido. No obstante, una afirmación absoluta como ésta, según la cual definitivamente no es posible ningún tipo de "correlaciones" entre ambos, ya no es válida en la actualidad, de acuerdo con las nuevas directrices de la física -ahora que ya nos habíamos acostumbrado a considerar a la óptica únicamente como un área particular de la teoría eléctrica, y a explicar la mayor cantidad posible de cosas en términos de electrodinámica-.

No es la primera vez que ocurre en la física que hipótesis de otras disciplinas, incluida la psicología, trasciendan hasta llegar a una comprobación física inobjetable, motivo por el cual simultáneamente, se amplían los fundamentos de la física. Los resultados más recientes de la "investigación de sonidos y colores" requieren una fundamentación física, y no precisamente a partir de una especulación matemático-filosófica, como siempre se ha intentado, sino mediante investigaciones y experimentos exactos, que por eso mismo no trastornan ni transgreden los fundamentos de la física. Las posibilidades prácticas de una solución positiva a este problema estarían dadas, por ejemplo, si se lograra separar la luz y el sonido de sus portadores -éter y aire, respectivamente-, o si, además, se consiguiera que ambos fueran transmitidos por medio de ondas eléctricas. Esta última posibilidad es de hecho tan plausible, desde un punto de vista objetivo, que sólo debemos lamentar que todavía no ha sido posible fabricar, en el ámbito de la óptica, un equivalente posible del micrófono; es decir, que no dispongamos de un "micrófono de luz", y que, de acuerdo con las expectativas humanas, quizá nunca se consiga. Tomando en consideración este hecho, elaboramos un dispositivo con fines de investigación científica que funciona casi completamente como uno de eso "micrófonos de luz". Los elementos más importantes para esta secuencia de experimentos relativos a la investigación del color y el sonido son los siguientes: una de las conocidas "ruedas de La Coursche", en telegrafía rápida y multiplex, dotada con un interruptor de diapasón; un acoplamiento axial electromagnético; un medio fotoeléctrico -un nuevo tipo de celda de selenio, a la que se le añade el selenio como fermento catalizador-; y una placa selectora. La celda de selenio funciona como resistencia variable en la conexión electromagnética entre la "rueda de La Coursche" y la placa selectora. En el estado de mayor iluminación, la celda de selenio permite que la corriente de una batería constante fluya libremente a la intensidad requerida por la conexión, de modo que el electromagneto del acoplamiento axial se cargue por completo y establezca una conexión directa entre la "rueda de La Coursche" y la placa, y fuerce ambas a girar a la misma velocidad. En un teléfono conectado en línea se produciría entonces un tono en la frecuencia del interruptor de diapasón, al encontrarse el selector en dos posiciones. Ese rayo de luz, cuya intensidad es lo suficientemente grande como para que la celda de selenio no incremente su resistencia y que al mismo tiempo produzca la intensidad de corriente requerida por la instalación, se proyecta entonces a través de un prisma que lo descompone en sus distintos campos, y después cada campo espectral se proyecta individualmente sobre la celda de selenio. En relación con el rayo de luz blanca antes de ser dividido, cada color espectral modifica de manera correspondiente la velocidad de rotación de la placa selectora, y por tanto emite en cada caso una frecuencia de iluminación distinta sobre la celda de selenio y produce también en el teléfono un tono distinto. La celda de selenio posibilita que en la conexión entre el selector y la rueda de propulsión se pueda determinar con toda precisión y solidez la velocidad de rotación del selector, comenzando desde la frecuencia que se produce con máxima iluminación, y disminuyendo hasta el oscurecimiento total de la celda. Entre estos dos extremos se pueden obtener las más finas gradaciones de los matices debidos a las diferencias de iluminación que se producen tras la división prismática de un rayo de luz.

En relación muy estrecha con el desarrollo de la película fotográfica en colores naturales, la evaluación y el perfeccionamiento prácticos del principio aquí descrito continúan su desarrollo hacia una "película musical", un procedimiento que hará que la propia imagen cinematográfica suene "como si produjera música". Por el momento, con la descripción de este dispositivo para estudios de luz y sonido, tenemos a mano un medio para investigar con exactitud los comportamientos entre las distintas calidades de sonido y de color".

6. El mismo problema de justificación se presenta entre la literatura impresa y la radio, o entre el cine sonoro y el teatro.
7. Actualmente se producen para la industria electrotécnica valiosos materiales artificiales: turbinita, trolita, neolita, galatita, etcétera. Estos materiales, así como el aluminio, el celofán, el celuloide, son mucho más propicios que la tela o la madera para elaborar imágenes que requieren exactitud. No me cabe ninguna duda de que estos materiales, u otros similares, pronto serán predominantes en la pintura de caballete, sobre todo porque con ellos pueden lograrse efectos sorprendentes totalmente nuevos. Experimentos ocasionales sobre placas negras muy pulidas (trolita), sobre láminas de color transparentes y translúcidas (galatita, celofán opaco y translúcido), muestran efectos ópticos peculiares: parece como si el color *flotara* casi desprovisto de materialidad por encima de la superficie sobre la cual realmente fue aplicado.
8. La excelente colección de diapositivas del fotógrafo de Múnich E. Wasow ilustra convincentemente esta afirmación
9. He investigado esto en dos campos: con el gramófono y con la fotografía. Como es natural, esto puede aplicarse también a otros medios de reproducción: al *cine sonoro* (de Engel, Massole y Vogt), al *televisor* (*Telehor*), etcétera. Con el *gramófono* se llega a lo siguiente: hasta la fecha, el gramófono ha tenido la función de reproducir fenómenos acústicos que ocurrieron alguna vez en el pasado. Las oscilaciones de sonido que posteriormente habrán de ser reproducidas se graban por medio de una aguja en un disco de cera, que después de ser vaciado puede dar los mismos sonidos con la ayuda de una membrana.
Un empleo de este aparato con fines productivos podría consistir en que las personas mismas, sin ningún tipo de intervención mecánica externa, marcaran surcos sobre el disco de cera. Sin servirse de instrumentos innovadores y sin orquesta, su reproducción generaría un efecto acústico que posibilitaría una *renovación* en la creación de sonidos -sonidos y relaciones de sonidos aún inexistentes-, y con ello se aportaría una herramienta nueva para transformar las ideas musicales y las posibilidades de composición.
10. Debemos comentar que desde la primera edición de este libro se han hecho algunos avances al respecto.

**Vertov, D. (1974) *Memorias de un cineasta bolchevique*.
Editorial Labor S. A. Barcelona**

EL FILM CINE-OJO

Es el primer intento hecho en el mundo para crear una obra cinematográfica sin la participación de actores, de decorados, de realizadores, sin utilizar estudios, decorados, trajes.

Todos los personajes siguen haciendo lo que hacen habitualmente en la vida.

El film presente constituye el asalto que las cámaras plantean a la realidad y prepara el tema del trabajo creador sobre el fondo de las contradicciones de clases y de la vida cotidiana. Al desvelar el origen de las cosas y del pan, la cámara ofrece a cada trabajador la posibilidad de convencerse concretamente de que es él, obrero, quien fabrica todas las cosas y que, por consecuencia, es a él a quien pertenecen.

Al desnudar a la frívola pequeño-burguesa y al burgués relleno de grasa y al devolver los alimentos y las cosas a los obreros y campesinos que las han fabricado, damos a millones de trabajadores la posibilidad de ver la verdad y de poner en duda la necesidad de vestir y alimentar a la casa de los parásitos.

Si esta experiencia sale bien, este film, aun siendo independiente (tanto desde el punto de vista del contenido como de la investigación formal), servirá de prólogo al film mundial *¡Proletarios de todos los países, uníos!* El Consejo de los Tres órgano supremo de los kinoks, realiza actualmente los trabajos preliminares para la creación del film. El Consejo de los Tres que, políticamente, se apoya en el programa comunista, se esfuerza en hacer penetrar las ideas leninistas en el cine y en alojar todo su rico contenido no en unas muecas de actores más o menos logradas, sino en el trabajo y los pensamientos de la misma clase obrera.

Las instalaciones que el estudio posee no están adaptadas a la nueva concepción del rodaje. Aunque técnicamente desarmados, confiamos, sin embargo, apoyándonos en la difícil experiencia de los diecinueve *Kinopravda*, abrir, desde nuestra primera realización (el prólogo), los ojos de las masas

populares sobre la relación (ni amorosa ni policíaca) que une a los fenómenos sociales y visuales descubiertos por las cámaras.

Partiendo del material para llegar a la obra cinematográfica (y no al revés), los kinoks no consideran justo iniciar el trabajo presentando lo que suele llamarse "guión".

El guión como producto de la cocina literaria desaparecerá totalmente en los próximos años.

Teniendo en cuenta, sin embargo, que el Goskino o el Comisario del Pueblo para la Instrucción puede poner en duda nuestras aptitudes para realizar una obra cinematográfica válida ideológica y técnicamente sin aprobación previa del guión, incluyo en la memoria el esquema de emplazamiento de las cámaras y la lista aproximada de los personajes y de los lugares.

(Proyecto de memoria en la dirección del *Goskino* fechada el año 1923. Inédita).

Nota sobre el artículo: El Film Cine-Ojo

Este documento constituye de hecho la petición referente al Film *Cine-Ojo* cuyo rodaje realizó Vertov en 1923. En un anexo figuran la lista de personajes (entre los cuales el realizador menciona un cine-operador, un cartero, un burgués, un agente de policía, una estudiante, una vendedora de pescado, una lechera, un destacamento de pioneros, un grupo de bomberos, un equipo de socorro de urgencia, un ciclista, un cochero, un especulador, un prestidigitador chino, un ropavejero, una dama con un perrito) y la lista de los lugares de la acción (un campo de pioneros, un tren, un barco, una casa de inválidos, un asilo nocturno, un cementerio, una empresa de planificación, un campo, una aldea, un apartamento obrero, un caso de maternidad, un aeropuerto, un campo de deportes, unos baños, una cárcel, etc.).

La primera lista se titula: "A modo de actores", la segunda: "A modo de estudios".

LOS KINOKS Y MONTAJE

En la cinematografía artística, se suele entender por montaje la unión de escenas filmadas separadamente, en función de un guión más o menos elaborado por un realizador.

Los kinoks dan al montaje una significación absolutamente diferente y lo entienden como la *organización del mundo visible*.

Los kinoks diferencian:

1. *El montaje en el momento de la observación*: orientación del ojo desarmado hacia cualquier lugar, en cualquier momento.

2. *El montaje a partir de la observación*: organización mental de lo que se ha visto en función de tales o cuales índices característicos.

3. *El montaje durante el rodaje*: orientación del ojo armado de la cámara al lugar inspeccionado en el punto 1. Adaptación del rodaje a las condiciones que se han modificado.

4. *El montaje después del rodaje*: organización *grosso modo* de lo que se ha filmado en función de índices de base. Búsqueda de los trozos que faltan en el montaje.

5. *La vista (caza a los trozos de montaje)*, orientación instantánea en cualquier medio visual para captar las imágenes de relación necesarias. Facultad de atención excepcional. Regla de guerra: vista, velocidad, intensidad.

6. *El montaje definitivo*, puesta en evidencia de los temas menores ocultos al mismo plano que los mayores. Reorganización de todo el material en la mejor sucesión. Puesta en relieve del eje del film. Reagrupamiento de las situaciones de idéntica naturaleza y, finalmente, cálculo cifrado de las agrupaciones de montaje.

Cuando las condiciones de rodaje no permiten la observación previa, en el caso en que, por ejemplo, la cámara está oculta o filma de improviso, se saltan los dos primeros puntos y se aplican los puntos 3 y 5.

Para rodar las escenas de poco metraje y para los rodajes urgentes, se pueden fusionar varios puntos.

En todos los demás casos, ruédese sobre un tema o sobre varios, se deben respetar todos los puntos, *el montaje es ininterrumpido, desde la primera observación hasta el film definitivo*.

